

中国艺术史导读

史仲文 著

中国社会出版社



ISBN 7-5087-0501-7

9 787508 705019 >

ISBN 7-5087-0501-7/J · 19

定价：24.00元

中国艺术史导读

史仲文 著

中国社会出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国艺术史导读 / 史仲文著. —北京：中国社会出版社，2005.5

ISBN 7-5087-0501-7

Ⅰ.中…　Ⅱ.史…　Ⅲ.艺术史—研究—中国
Ⅳ.J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第043063号

书　　名：中国艺术史导读
著　　者：史仲文
责任编辑：尤永弘

出版发行：中国社会出版社　邮政编码:100032
通联方法：北京市西城区二龙路甲33号新龙大厦
电话:66051698　电传:66051713　邮购电话:66060275
经　　销：各地新华书店

印刷装订：中国电影出版社印刷厂
开　　本：787mm×1092mm　1/16
印　　张：15.75　彩色插页16
字　　数：223千字
版　　次：2005年7月第1版
印　　次：2005年7月第1次印刷
书　　号：ISBN 7-5087-0501-7/J·19
定　　价：24.00元

(凡中国社会版图书有缺漏页、残破等质量问题，本社负责调换)



◀兽面钉纹方鼎　商前期青铜器，用以盛煮食物，是祭祀、宴飨等礼仪活动中最重要的礼器



▲商代青铜器三羊罍

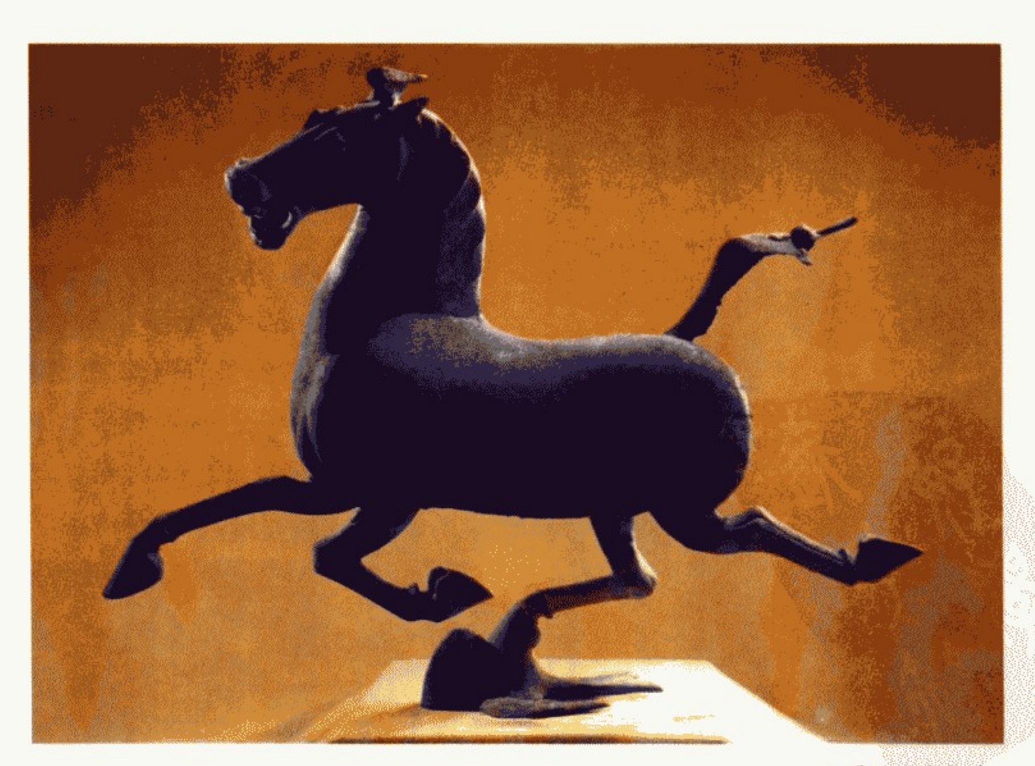


▲铜　爵　商代饮酒器

▲人面含双鱼纹彩陶盆　陕西西安半坡遗址出生，约前4800～前4300年



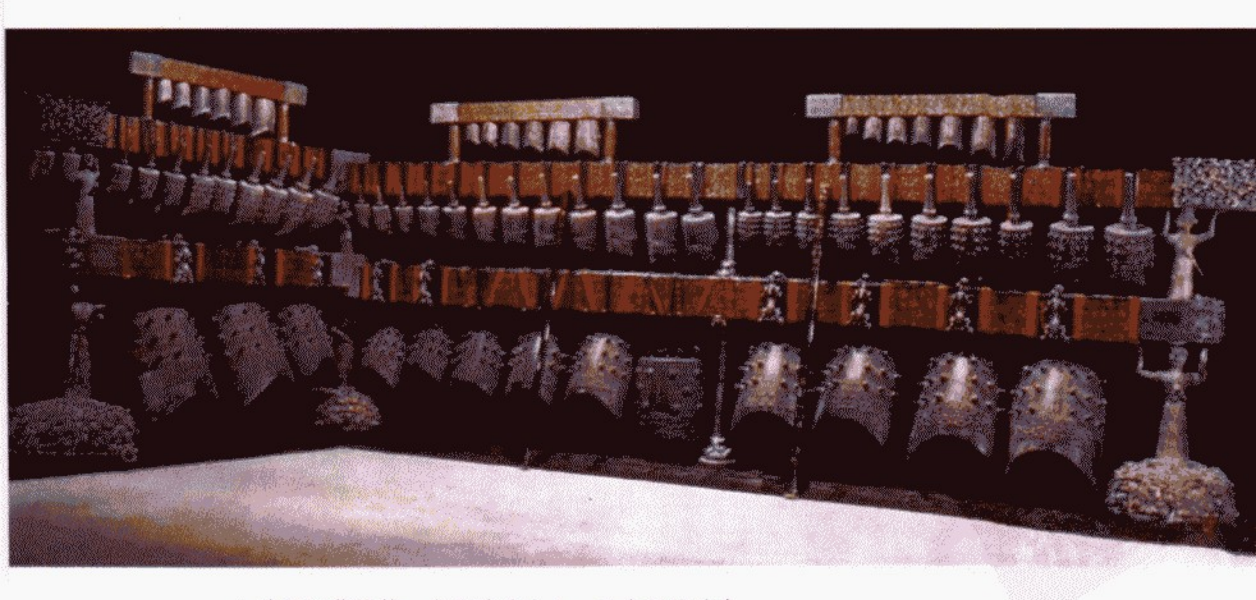
▲唐三彩奔马俑



▲马踏飞鸟铜像



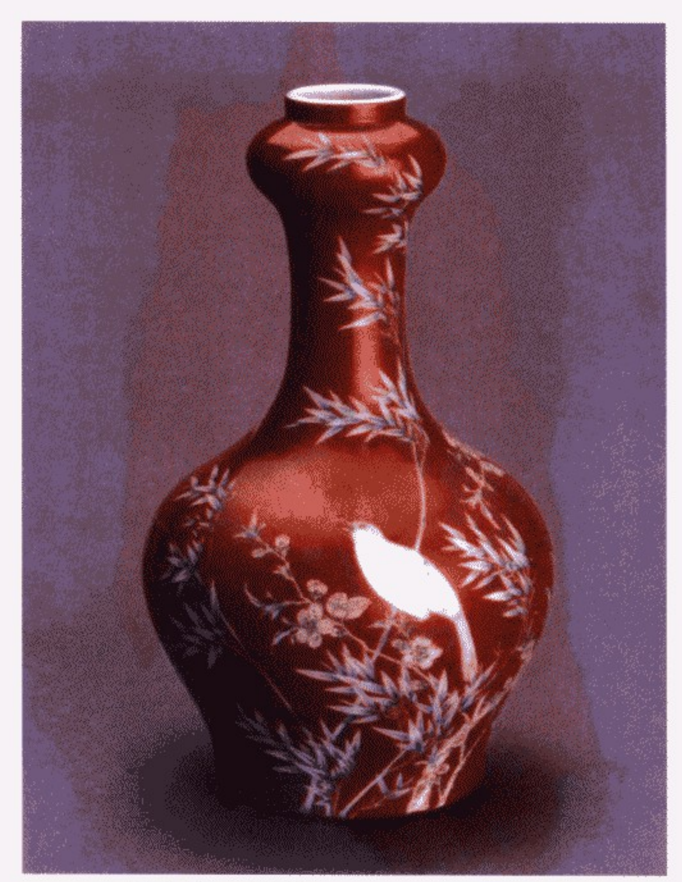
▲宋孩儿瓷枕



▲曾侯乙墓编钟　湖北随县出土，至今仍能演奏

▲瓜瓞绵绵　清代玉器作品

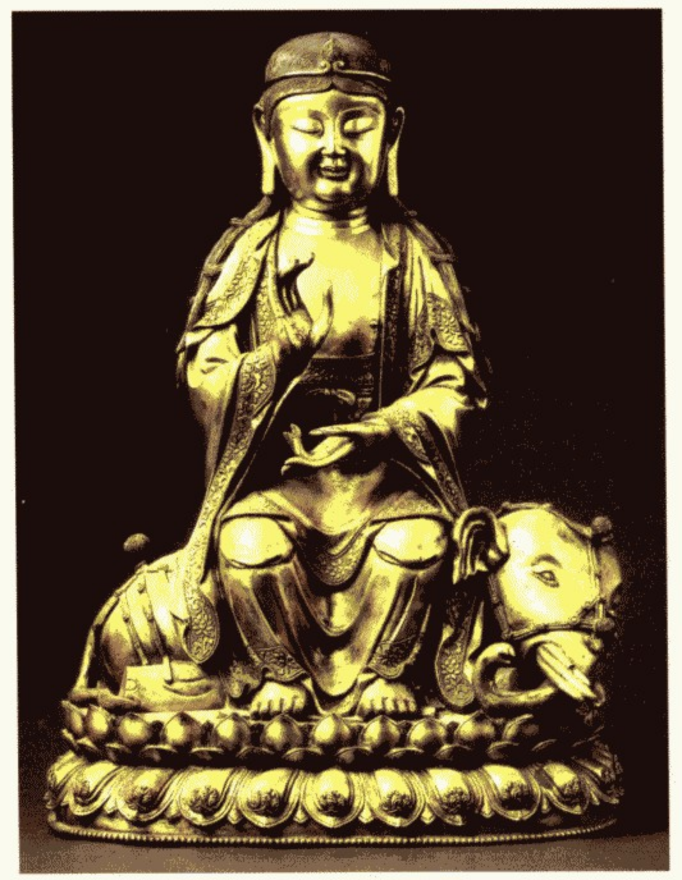
▲金　盏　明代作品。盏为敛口，平底。中心立一绣墩形座承盏。托盘沿面刻相连云纹，底内龙赶珠及云纹



▲珊瑚红地珐琅彩花鸟瓶



▲五彩鱼藻纹梅花式洗



◀铜鎏金普贤菩萨像
明代嘉靖年间作品。普贤菩萨面相圆润，面态慈和；大象伏卧于宽大的莲花座上，造型极其生动

▲秦代兵马俑



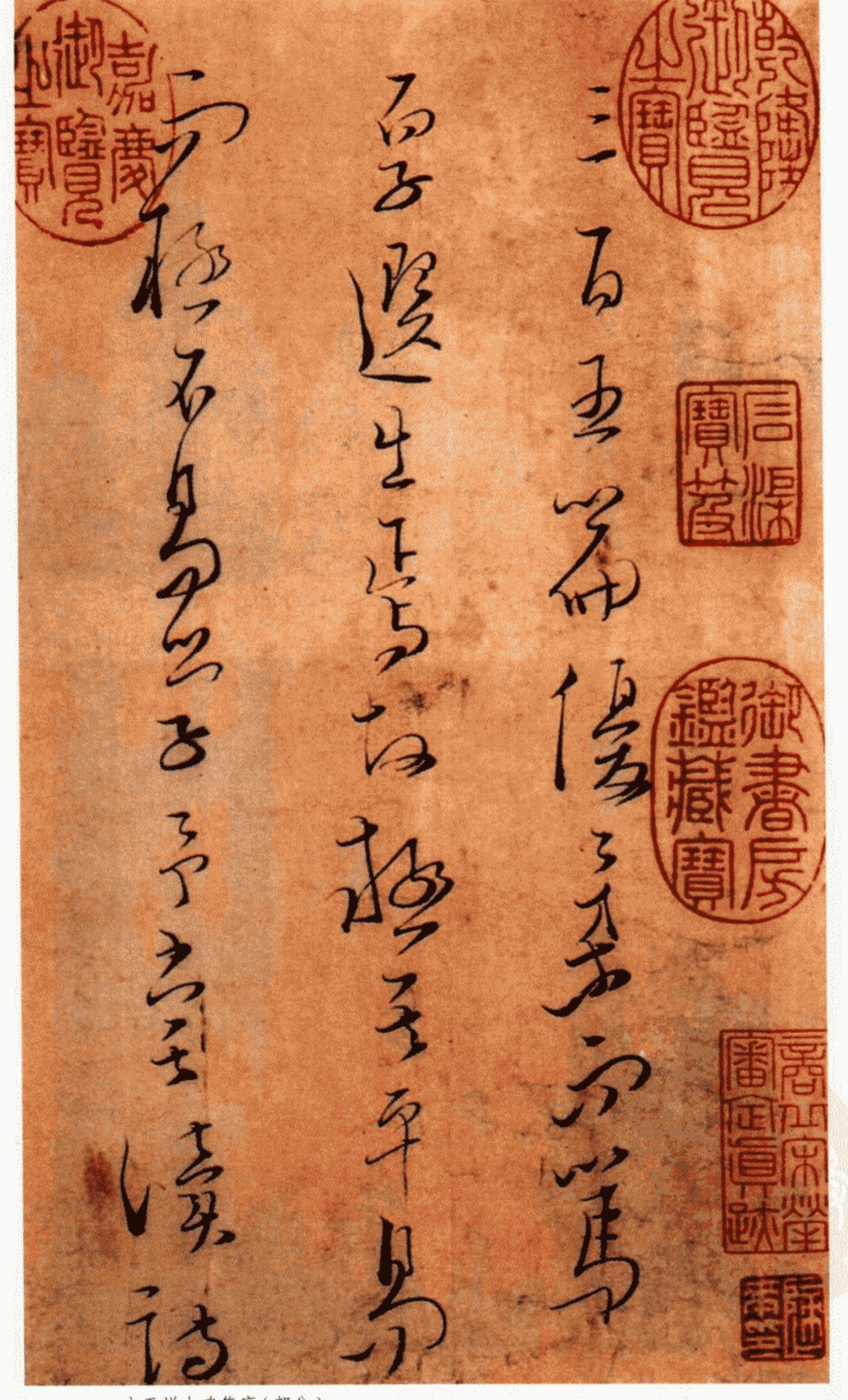
▲苏州网师园　建于清代，为南方私家园林的杰作



▲天　坛　圆形的祈年殿与方形的围墙，是古人“天圆地方”观念的反映；蓝色的屋顶与墙顶，是苍天颜色的应用

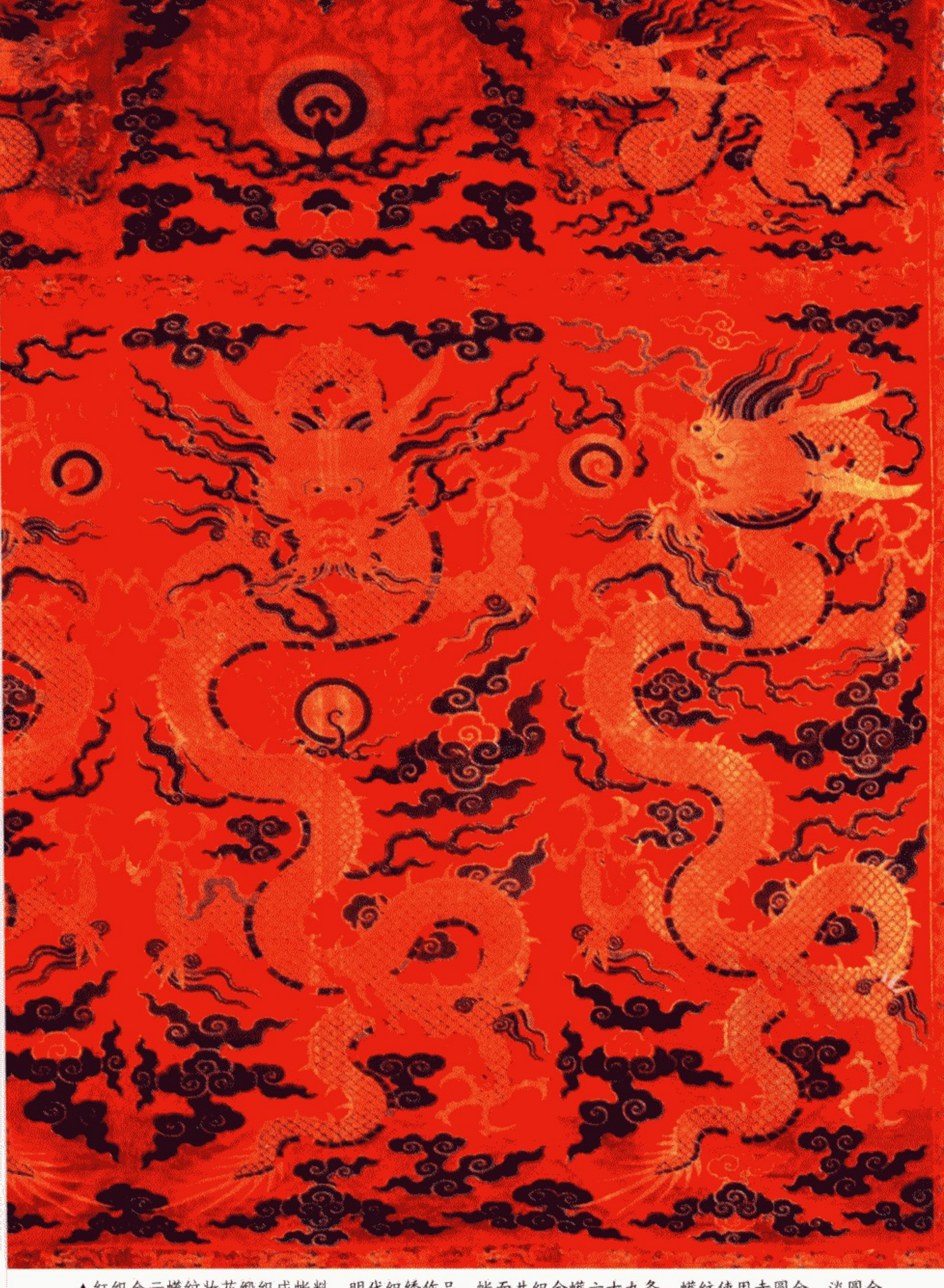
▲宁夏同心县清真寺　具有中国传统木结构建筑的特点

▲北京颐和园长廊彩画　多取材自中国传统的历史故事、戏曲传说以及山水花鸟等



▲文天祥木鸡集序（部分）

十又五年其在高宗時舊勞于外爰暨小人
作其即位乃或亮陰三年不言其惟不言言乃
雍不敢荒寧嘉靖殷邦至于小大無時或怨
肆高宗之享國五十又九年其在祖甲不義
王舊為小人作其即位爰知小人之依能保
惠于庶民不敢侮鰥寡肆祖甲之享國卅又
三年自時厥後立王生則逸生則逸不知稼



▲红织金云蟒纹妆花缎织成帐料　明代织绣作品。帐面共织金蟒六十九条，蟒纹使用赤圆金、淡圆金两种金线织制，四合如意云和骨式云以蓝色为主



▲嵩献英芝图　清代意大利传教士、画家兼建筑家郎世宁作。全图用中国画材料作西式技法，设色艳丽，精工细致

◀梧桐双兔图　清代冷枚作。全图笔致清秀，注重对物象质感的刻画，融合了西洋画技法



◀ 桃花图　清代邹一桂作。整个画面设色明净而又古艳，韵味十足

◀大树风号图

目　录

出色的成就。

中国艺术精神，即产生于艺术共鸣、文化共鸣与社会共鸣的交互影响之中。这种交互影响，可能是同位的，也可能是异位的，可能是相互和谐的，也可能是相互冲撞的。但和谐不能达到同一，冲撞也不会达到完全背逆。总而言之，艺术精神不但是艺术领域的事，它还有更长的须，更深的根。

以画而论，中国画以花鸟、人物、山水为传统画三大类，就与中国社会习俗有关。而中国在花鸟画中，能将许多并不美，或者十分丑陋的动物，引入画中，更与中国社会习俗有关。齐白石以画虾著称于世，大约在全世界都是独一无二的，至少传统西洋画中没有见到这样的题材。而将小鸡、青蛙、蝌蚪、蝉、螳螂、毛驴，乃至螃蟹、乌龟、乌鸦尽引入画中，更与中国的风俗习惯相关。

儒学文化对艺术家的影响，非线性因素，而如江湖云海，四面八方而来，将你团团围住，令你漫润其间，虽欲超然事外，也是痴心妄想；纵有奇谈怪行，不免回头是岸。竹林七贤的行为史称怪诞，然而，骨子里面依然是儒家风骨。

中国艺术的历史成就、特色与品性

非凡的历史成就

中国艺术史，正如中国文明史，不但源远流长，而且波澜壮阔；不但群星灿烂，而且博大精深；不但异彩纷呈，而且内涵深厚；不但风格卓越，而且影响巨大。中国艺术史，无愧于伟大的中华文明，无愧于中国5000年青史，无愧于华夏民族，亦无愧于整个人类。

中国艺术史，首先是历史悠久。有文字记载的历史，已经超过3000年，没有文字记录的历史，还要久远。中国艺术史，比之文学史、思想史、军事史、经济史，其史实更为悠久。甚至可以说，人类的第一个服饰，就是人类艺术史上的第一件时装；人类的第一件饰物，就是人类艺术史上的第一件作品；人类的第一间住房，就是人类艺术史上的第一篇凝固的诗；不消说，在那远古洪荒的年代，人类第一次喊出“妈妈”时，我们得认为这就是一首美妙绝伦的歌。或许可以这样说，人类的第一个声音，就是中国艺术史上的第一个音符；人类的第一句话，就是中国艺术史上的第一个乐章。中国艺术历史的久远程度，惟有以诗的语言可以描绘，而它的具体证明，却不是现有的文物发掘可以完全证明的。这正是一条向着远古探索的无尽征途。

中国艺术不但历史极其悠久，内容尤其丰富无比，凡人类所有的艺术品种，在中华大地，无所不有。凡别人所有，中国无不有之；凡别人所能，中国人无不能之。虽然各自的特点不同，所走的道路不同，同样取得了辉煌的成就，同样创造出许许多多杰出的作品。无论音乐、舞蹈，还是戏曲、杂技；无论建筑、雕塑，还是书法、绘画；无论民间工艺，还是皇家艺术以至近现代才引入中国的电影、话剧、芭蕾舞等

西方艺术品种，都在中国人手里放射或正在放射出特有的光华。

伟大的历史，必定创造出伟大的作品，而伟大的作品正是伟大的历史的证明。中国艺术史上有数不清的杰出创作。这些创造，有些已经被西方人所认识，有些尚未被世界所认识；有些已经存入世界上各个重要的博物馆、珍藏馆，有些则还没有被发掘，没有被发现；有些已经散失于茫茫历史长河之中，人类只有通过古人的记述才得知它们昔日的辉煌；有些则毁灭于愚昧与野蛮，使我们这些后来人，禁不住感慨万端，扼腕而叹。

中国的工艺艺术品，早在二千年前，就已经在世界范围内享有盛誉。中国的瓷器与丝织品，不但影响了人类文明，而且在相当长的历史时期，都以其非凡的品性与工艺，代表了中华民族的形象。

中国的古代建筑艺术，完全可以和世界上任何一个地方的伟大建筑媲美。中国的万里长城，享誉世界，“不到长城非好汉”可说海内外皆知。中国不但有长城，还有故宫；不但有故宫，还有颐和园；还曾经有比颐和园更为壮丽的圆明园；还有让现代人百思不得其解的阿房宫；还有尚未发掘的秦墓、汉墓、唐墓。光是一个西安兵马俑，就震惊了世界，也曾被誉为世界的第八大景观。是否八大景观，且不去管它，但是兵马俑所代表的中国古代文明成就与艺术成就，确实征服了千千万万现代人的心。然而，兵马俑不过是秦始皇陵的一个角落而已。而所有这些伟大的艺术成就，也不过是中国古代建筑艺术史上的几个代表而已。

同中国古代建筑艺术相媲美的，是中国古代工艺艺术。中国工艺艺术品类之多，形态之繁，价值之高，文化蕴藏量之大，在世界范围内都是首屈一指的。仅从材料类别划分，就可以区分为金属、玉、石、木、漆、陶、瓷、丝、棉、纸、竹等十数大类，数十个小类。别的且不说它，只说铜器、玉器、木器、瓷器这四个艺术类别，就足以令人眼花缭乱，且意荡神驰。中国铜器，在商周时代已有极大成就，一些传世珍品，不仅仅是中华民族伟大的历史见证，也是人类文明的历史性骄傲。中国又是一个极其爱玉的国家，所谓“金有价而玉无价”，金玉，金玉，二者难分难解。玉的种类颇多，玉的雕琢又难，一块宝玉，价值已经连城，而一块经过艺术大师精心雕琢的玉器，更是国之珍宝。玉器已然如斯，木器还多了一个实用品格。中国古

代木器，尤其是那些硬木木器，同样是中华民族艺术瑰宝中不能或缺之物。其艺术品位，艺术价值，艺术影响，同样未可限量。而中国的瓷器，尤其凝聚了中国传统文化的精髓。瓷的原料是土，而土与土确有不同。真正可以烧出精品、妙品、神品、绝品瓷器的土壤，其价值岂止寸土寸金。中国古代工艺美术瑰宝中的艺术珍品，岂止上述种种而已，然而，即使只是这铜、玉、木、瓷四大门类，已足令人心旌摇摇，叹为观止。

中国古代绘画，同样取得非凡的成就。中国绘画并非最古老的艺术门类——至少在考古发现的意义上是如此，但中国绘画却是最早成熟的。中国艺术在世界上最有声誉的，首推工艺美术品、诗歌和绘画。中国绘画的自觉时期始发于魏晋，大盛于唐宋。而西方绘画的真正成熟，要从文艺复兴时代算起。唐宋时代的中国绘画，即使不说独步于世界，至少也可以说是人类艺术史上最著名也是最典型的艺术表现之一。

中国绘画，不但历史悠久，而且成就卓异。那些真正代表中国艺术文明的古画，价值岂止连城，其在未来世界文明的影响，可与西方的绘画经典颉颃上下，相映成趣。

最具有中国艺术品性的则是书法。如果说，中国的古代绘画固然成就卓然，后面还有西方绘画与之抗衡，甚至有些后来居上的味道，那么，中国的书法，则是中华民族文化中特有的艺术品类。

中国的书法艺术，首先是汉字的艺术，而汉字艺术的价值，无论怎样估价，恐怕都不会过分。汉字属于象形文字，而象形文字并非中国独有，但汉字作为一种独特的象形文字，不仅流传数千年而生命不衰，而且成为一种可以独立存在的艺术形式，在整个世界范畴内，都是绝无仅有的。

中国书法艺术又不仅仅是字的艺术，它还是墨的艺术，纸的艺术，笔的艺术，砚的艺术。中国书法，非有特别的笔，不能表现其特有的节律形态；非用特别的纸，不能展现它特有的风采；非用特别的墨，不能体现它特有的情趣；非用特别的砚，不能保证其墨的价值充分体现。

中国书法，还不仅仅是笔的艺术、纸的艺术、墨的艺术、砚的艺术，而且还是“印”的艺术。换句话说，中国字不仅是可以写的，尤其是可以刻的。殊不知，中国古来的字，更是“刻”在“写”

先。古来的笔，称为刀笔，而古来的纸，正是甲片与竹板。中国书法，独立于汉字，成为新的艺术门类，而中国的印又为中国书法艺术开辟了一个新的天地。

中国书法艺术，不仅是笔、墨、纸、砚、印等等物的艺术，尤其是执笔者——人的艺术。字如其人，说的是字的风格反映了人的风格。字成其派，说的是人以自己的独特创作，丰富了字的表现形式。字是客观的，客观的字为主观的人提供了无比丰富的表现舞台；人是主观的，主观的人为客观的字带来了无限的创造生机。

从抽象的意义上理解，中国的书法艺术，正是一种极为奇异而又抽象的线的艺术。中国艺术，以线为长，而中国书法正是线的艺术的最集中、最典型、最充分、最畅达的表现。汉字的笔画，无非是各种各样的"线"条，而这些线条，经过书法家的创造，或长或短，或粗或细，或折或提，或淡或浓，或钝或锐，或连或断，或快或慢，或拙或巧，或顺或逆，或圆或方，或直或斜，甚至或怒或乐，或悲或喜，或哀或怨，变化万端，莫名其妙。一时如龙腾虎跃，一时若松立梅形。一时若飞，一时若走，一时若行，一时若卧。字有真、草、隶、篆，人有七情六欲；字可千变万化，笔势气象万千，然而，线在其中矣。虽是一条线，又似千条线，万条线。一而化十，十而化百，百而化千，千变万化。宇宙浩瀚无边，线条缕缕无绝。然而有度，有法，有节，有韵。虽然千形万态，却是法度森严。虽然法度森严，却又得大自由，大风韵，大表现。

中国书法艺术，可以说是中国古代艺术之魂。它不仅独立千秋万代，成为中国艺术瑰宝中的瑰宝，而且自由穿行于整个中华艺术世界，几乎在所有的艺术门类中，都有它的存在和它的影响。中国书、画一家，是密不可分的。没有神出鬼没的中国字，没资格称为中国画，所谓"帧首之上，有字数行"。而没有好的书法的中国画，更没资格成为高级艺术品。中国书法，不仅影响绘画，而且深入到中国工艺艺术、中国建筑艺术、中国戏曲艺术，以及各门各类的艺术之中，并和它们融为一体，从而更丰富了这些艺术的表现形式，也更加扩大了中国书法艺术的表现领域。

书、画之外，中国的音乐、舞蹈历史亦久矣。尤其是音乐，在古来的文化中地位很高。中国传统文化，最有影响的是儒学，而儒学导师最喜欢的艺术形式就是诗歌和音乐。孔夫子不但是一

位文化巨人,尤其是一位深得乐情乐理的知音。他还是一位大艺术批评家。他提出的善与美兼顾的艺术原则，在中国的影响,又何止于2000年而已。音乐的地位崇高,所以,儒学“六经”之中，便有《乐经》的地位。《诗经》代表文学、《乐经》代表艺术,由此可知,中华民族自古就是一个热爱文学与艺术的民族。

中国音乐、舞蹈的发展,最具开放性格,然而其发展道路并不平坦。音乐的历史演变结果，是一分为三；舞蹈的发展领域，则一分为二。所谓音乐的历史演变一分为三,即中国音乐,一则囿于宫廷,一则散落民间,一则入于寺观。音乐既入宫廷,形式难免僵化,但这不等到于说宫廷音乐就没有价值。宫廷音乐,雅则雅矣,但不够活泼,似乎丧失生机。虽然如此,其经典之作,依然是音乐史上的宝贵财富。民间音乐则丰富多彩，藏龙卧虎,一些名曲名调，尤其影响深远,而且魅力无穷。广东音乐是不消说的了，北方民间乐曲也极有特点,不但生动活泼,而且有大雅大俗、俗中见雅的特色。宗教音乐,又是一份财富,而且中国宗教音乐,常能出入于俗、教之间。它不但是献与神灵的心声,尤其是融汇和升华人间情感的妙曲。

舞蹈则一分为二：一则进入戏曲,汉族居住区尤其如此。汉人不善乐——至少音乐、舞蹈不是寻常家庭生活方式。但中国人喜好戏剧，而中国民族戏曲,恰恰是一门独特的且又深得民族风情的综合艺术。中国民族戏剧,无论历史长短,或俗或雅,但在综合品性方面,则是一般无二的。可以说是无音不乐,无乐不舞。一则成为少数民族的生活的有机内容。汉人好戏,少数民族善舞。狭义的舞蹈在汉族生活中不多见,而各种舞狮会、高跷会、秧歌队则无论大江南北,几乎随处可见。我们中华民族有56个民族，其中绝大多数都能歌善舞。舞蹈不但表现了他们的生活,而且体现了他们的文化,同时也成为他们的一种生存需要。舞蹈是他们生活的一部分。

中国的音乐与舞蹈,相对于现代文明而言，尚需开发和推广,同时也需要向世界各民族借鉴和学习。中国乐与舞中的历史养分如此丰富,以至一旦使它们失传，便不啻于极大的文化犯罪，而真的将它们充分发掘出来,又将诞生新的历史辉煌。

中国音乐与舞蹈需要理解。这里说的理解,主要是得到世界的理解。理解需要解读,解读中国传统音乐、舞蹈,如同解读中

国传统文化一样,特别需要了解和掌握中国人特有的思维习惯、感情表达方式和信息传播方式。实在说,不认识中国字的人要弄懂中华文明是不可能的,而听不懂中国音乐的人,要弄懂中国人的性格,纵非绝不可能,也是十分困难。

比如说,中国音乐也许更适合独奏,而西方音乐则最讲究协奏。正如西方人的正宗唱法是讲究科学发声,声腔共鸣,而中国人的唱法则根据不同人的嗓音特点,要求各有各味。中国传统乐器中,或许琴与箫是最负盛名的,然而这两件乐器也是最适合独奏的。唯有幽雅的琴声与静夜的箫声最能代表中国人的欣赏趣味。而这趣味后面所体现的人生态度与艺术精神,尤其绵远深邃,不易言传。

还有戏曲艺术。中国戏曲历史之长比不过西方戏剧。在古希腊时代,西方已有杰出的戏剧作品和伟大的戏剧家。中国戏曲大抵发端于唐,宋代戏剧也有长足进步,而在元代迎来第一个历史性高峰时代。元代戏曲称为元曲,与近现代戏曲有很大差别,但不因此而降低其艺术价值,而且已经具备了近代中国民族戏曲的各种要素。

中国戏曲属于综合性艺术。不但讲究剧本,而且讲究表演;不但讲究道白,而且讲究演唱;不但讲究演唱,而且讲究舞蹈与做派。用京剧的语言讲,就是唱、念、做、打,全面发展。然而,还不止这些,唱、念、做、打说的只是表演。表演之外,还有文、武场,还有道具,还有服装。表演又讲究程式,角色更划分行当。中国戏剧实在是一个博大精深的宝库,它的特点是,你研究得越深,越感到它的不寻常。

戏曲之外,还有杂技、曲艺。杂技水平,在当今世界上,犹然可以独树一帜;在历史的长河中,更可谓有几多光彩,几多辉煌。曲艺品种极多,从地域上分,可以分为南曲与北曲;从曲种上分,又可以分为数十种曲种。曲种多,曲目更多。一些经典之作,不但具有极高的欣赏水平,而且具有极高的文学价值,比如京韵大鼓《大西厢》、《探晴雯》,《战长沙》,西河大鼓《花唱绕口令》,乐亭大鼓《王二姐思夫》,山东快书《武松打虎》,传统评书《水泊梁山》,弹词《珍珠塔》等等。曲艺形式有长有短,虽然属于民间艺术形式,在内容与形式方面,不免鱼龙混杂,良莠并见,但其精品,犹能卓然独立,不同凡响。英国散文家莱•亨特有一篇《现场写景》,副

标题叫作“一个夏日的描述”，虽写身边琐屑，偏能倍觉有神。看似无中心，无主题，无情节，无矛盾，实则有意境，有趣味，有风格，有特色。读亨特的《现场写景》，不能不令熟悉中国传统曲艺的人想起京韵大鼓《丑末寅初》。而且我敢说，除去骆玉笙先生极富感染力的唱腔不算，单那一番描绘，亦完全可以和《现场写景》一比高下。懂得英语的中国人，无疑会从那英文原文中得到更多的艺术享受，而不懂汉语又不懂音乐的外国友人，面对《丑末寅初》，就不能说不是一件大大的憾事了。

除去曲艺、杂技，中国的武术也完全可以称为一种艺术，而且是一种富于多种功能的艺术。中国武术种类繁多，纵大武术家亦不能全通，甚至不能全知。中国武术内涵之丰，形式之妙，功能之特异，形态之隽美，世间万物，可谓少有其匹。中国武术分为外家功，内家功，又可以分为形意拳，太极拳。形意拳数量之多，无可胜数；太极拳别开生面，老少咸宜。从广义上讲，气功和中国式摔跤，也可以看成武术之种类。而中国式摔跤的爽、巧、脆、美，又不是一般国际式摔跤可以望其项背的。

中国艺术内容之多之全，在人类历史上是不多见的，这是中华文明的特色，也是中国艺术的光荣。

中国艺术历史悠久，艺术成就辉煌，艺术人物代有人杰，正如一幅无尽的画卷。翻开这画卷，几乎每一页上都有那么多个性独特、神采飞扬的人物，不唯历历在目，而且呼之欲出。

这些艺术人物中，自然是书家与画家的地位最尊。古代中国，曾经是一个诗的国度，而中国的伟大诗人中，常常就有一些能书能画的特殊人才。中国历史曾是一个士者优先的国度，士人可以入仕，士人入仕，便获得特殊的社会地位。而中国的众多士人中，颇有一些能书能画的杰出人才。中国至少自秦汉以来，又是一个以皇权为基础的国家，偏偏很多有作为有才能或没有多少作为却颇有些艺术天才的皇帝，对于书法和绘画有极为浓厚的兴趣，从而使中国书法和绘画在历史上取得特殊的地位，而且造就了一代又一代风流人物。

书、画之外，其余艺术形式的创作，在古代中国没有得到应得的地位。那些对中华文明和人类文明做出极大贡献的艺术家，往往得不到社会的承认，特别是得不到统治阶层的承认。但历史承认他们，文明承认他们。他们

虽然地位低下，但传播度和影响力都是极大极大，他们中的一些人虽然连姓名都没有留下，但他们的业绩同样流芳千古。前者如中国著名的戏曲大师，如柳麻子、程长庚、谭鑫培、杨小楼、梅兰芳等，虽然军阀势力可以逼死谭鑫培，但谭鑫培的艺术如山岳，军阀的生命却如粪土。虽然西太后和上海黑帮人物并不真把任何一位艺术大师放在眼里，但这些权势者难免遗臭百代，而那些被他们视为玩物的贱者的艺术大师，却要流芳千古。更有一些艺术家的姓名早已湮没莫可考矣：中国古代铜器中的杰作司母戊鼎是何人所作？为秦始皇建造阿房宫的设计师是谁？工程师又是谁？马踏飞燕的设计者和铸造者姓甚名谁？秦始皇陵的兵马俑又为哪个设计，哪个制造？以至第一支毛笔系谁人所造，第一块砚台是哪个所刻？甲骨文的发明者究竟是什么人？远古及三代的岩画作者又是何方人氏？不用说这些大师的名字是永远也不会为世人知晓了，但不留姓名，却又何妨？他们虽然没有留下姓名，但他们以自己的创造成果为中华民族做出了杰出的贡献，凝铸下永久的光荣。

或许应该这么说，中国艺术史正是一部说不尽也写不完的历史画卷。作者推论的根据是：

第一，中国是一个考古前途未可限量的国家，已经发现的文物，固然多之又多，未曾发现或发掘的文物更是数不胜数。历史的经验证明，新的考古发现，常能在很大程度上改变固有的历史记录。也许一件新发掘的艺术品，就能把过去数百年甚至数千年的历史结论推翻。就我们所知的而言，唐太宗下世之时，是把王羲之的《兰亭序》带到棺木中去了。将来有一天，一旦开掘李世民墓，《兰亭序》这一令世界望眼欲穿，令中国艺术史熠熠生辉的作品，终能重见天日，那情形，当不是我们这些凡夫俗子可以想象的。何况说，在未发现兵马俑之前，又有谁想象得出这些栩栩如生令世界震惊的陶俑呢！

第二，中国艺术的生命源泉，常常出在民间，而隐居于民间的艺术品、艺术家、艺术门类，也许不是书斋中的学者可以预见的。从中国书画历史看，许多大手笔，并非出自宫廷，或者出自世家，而是生于边荒，出自草野。人民币上“中国人民银行”几个字，并非出自所谓名家之手，然而，那字写得确实不同凡响。我们不能说，只有被社会认可了的，才是存在的，或者说，只

有被发现的才是最好的。毋宁说，中国民间艺术创作者中，正是藏龙卧虎的地方。随着社会信息传播的现代化和社会文明的进步，这股力量一旦升腾起来，将成为未来文明的一支生力大军。

第三，艺术的生命在于创造。艺术史不是静止的，惟有新的作品和新的人物才是艺术历史的不灭灵魂。

鲜明的历史特征

中国古代艺术不但全面发展，文武，面面俱到，而且具有极强的中国文化特色。仿佛每一件艺术品上都凝铸着中国文化的气息，都具有中国人特有的精神。长城是不消说了，提到长城，就等于提到中国，长城是中国的代表。商、周铜器也不要说，中国古人重鼎，以为鼎是国家的象征，问鼎便是问国。而世事沧桑，鼎不再是国家的象征，却成为中国文化的象征，见鼎如见人。身居海外的中国人，看见中国的古鼎，便想到炎黄祖先，想到我们是黄河与长江的子孙。不但鼎也，其它如斝、爵、卣、簋、鬲、盉、斛，哪一般器皿，不令人想起家乡，想起家人，想到华夏，想到中国！

还有中国的汉字，中国的语言，中国的音乐，中国的民族舞蹈。汉字是中国文化的精灵，哪里有汉字，那里就有中国文化，那里就该有我们中国人。琴、棋、书、画，样样都是中华文明的体现。我们希望有一天，这些美好的艺术能传布于全世界，但即使到了那个时候，琴艺、棋艺、书法、国画，它们代表的依然是中国文化的风貌，传布的依然是中华文化的精神。这些都不说它，一个四海奔波的游子，只消听到二胡的声音，就会涌起无尽的乡情；一群久居异乡的炎黄子孙，只消听到那震天动地的锣鼓，就会升腾起无尽的乡思。

中国艺术之所以具有这样的历史成就和这样鲜明的文化特色，个中原因固多，其中一个大原因，是中国文化的独特性决定的。

中国文化有什么独特性？中国传统文化的独特性在于，它历数千年而至于今，曾经多少惊涛骇浪，却没有出现断层。这在人类文明史上，可说是一个特例，也可以称之为一个奇迹。

世界上有四大文明古国，古埃及、古巴比伦，古印度和中国。中国与其他三大文明古国不同，那三个古国都发生文化断层，惟

有中国没有。古埃及、古巴比伦文明早已为后来的文明形态尤其是为伊斯兰文明所取代；古印度文化，几经反复，已经无法恢复其本来面目。不仅这三大文明古国，即使古希腊、古罗马，同样发生剧烈的历史演变。虽然古代希、罗文明应该看做是西方文明的最古老的源流，但它也曾被基督教文明所打断，所颠覆，所取代。虽然，西方文艺复兴运动在相当程度上恢复了古希腊文明的历史传统，然而，此一时也，彼一时也。基督教文化依然是近现代西方文明的基础性要因。且西方文明惟有在基督教意义上可以成为一体。否则它们只是一些十分相似又充满矛盾和抗争的民族与国家。欧洲人虽然也喜欢讲法兰西文化、德意志文化、意大利文化、奥地利文化以及其他种种文化，然而，作为一个独立的国家其时未久，历史短矣。法、德、意国家时间未久，美国的历史还要更短。美国人所谓的历史文物，在中国人看来，那不过是一些“小儿科”罢了。有些国家历史很久，至少民族文化由来久矣，但它们的文化道路显然与中国也有莫大区别。日本历史很久，中间也未曾分裂，或者为他人所灭亡，但日本人承认他们的文化和中国有莫大的关系，所谓“文源于唐”。而近代以来，日本文化又受西方文明的极大影响。从历史的宏观角度考虑，古代日本没有哲学家，古代印度没有史学家，它们的道路显然与中国走过的历史道路截然不同。

中国文明史没有出现断层，因此中国艺术总有一种特别深厚的历史感，这种历史感不是靠一些艺术天才可以造就的。西方人说：三代人才能出一个绅士。对于中国而言，300年才出一个吴道子，500年才出一个关汉卿，1000年才出一个王羲之。其文化内涵。能不深吗？

中国历史文明未曾断层，因为中华民族不曾分裂。中国历史上虽然也曾有过暂时分治、分裂，但中国文化具有强大的向心力，虽然分治，必定一统；虽然分裂，必定统一。中国人不喜欢分裂，反对分裂，厌弃分裂，痛恨分裂。中国在最深的文化层次上，把握住统一的脉搏，中国人认定分裂有千害而无一利，统一才有光明，才有希望，才能强大，才可以无愧于我们的华夏祖先。

中华民族的统一情，表现在艺术上，形成一种特有的强大艺术精神。所以，在我们数不尽的艺术珍典中，爱国情怀，总处在特别重要的地位；在我们数千年的艺术探索中，爱国求同总是主

调；在我们的灿烂若群星的艺术家中，珍视中华文明，珍视华夏祖国，总是一种无怨无悔的情怀。我们的众多的大艺术家，他们同时也是杰出的大爱国者，也是充满爱国爱民精神的杰出的华夏子孙。这一点，我在后面的章节还要详加说明。

中华文明未曾断层，它以自己的历史成就，画出了一道延绵数千年的历史发展曲线。中华民族绝不分裂，虽有分裂，必定统一，它以自己的热血与生命谱写了一曲悲壮豪迈的民族之歌。而且就在这种历史的不断积淀过程中，形成了中华民族特有的文化精神与艺术精神。举凡中国的艺术品，为什么能与其他各种各样的艺术品具有鲜明的区别，并且是海外华人只消一闻一见便会对它产生深深的乡思之情。因为在它们背后，孕育和充溢着中华民族独有的文化精神与艺术精神。

不断开放的艺术道路

中国艺术史虽然具有鲜明的民族文化特色，但并非保守、封闭的产物。实在说，一个保守的社会是没有前途的，而一个封闭的社会，也难以产生伟大的艺术。中国历史文化既有内向保守的一面，又有外向开放的一面。而且正是那些开放的时代，才是中国文化最为昌明的时代，也是中国艺术得以飞速发展并产生出巨人巨作的时代。

当然，中国历史漫长，中国历史的开放形态各异，有些是主动开放，有些是被动开放；有些是混乱状态的开放，有时是平治状态下的开放。开放也有代价，代价有大也有小。开放不但与中国历代汉族政权有关，也和少数民族，主要是北方少数游牧民族有关。开放的方式既有主动与被动，伴随开放的负作用有大也有小。其中有战争，有屠杀，有内患，也有外乱。既有金戈铁马，“气吞万里如虎”；也有“白骨露于野，千里无鸡鸣”这样的悲惨状况。但这不是本书叙述的范畴，且置之不论。这里只是说，开放，无论哪种开放，都是一种历史催化剂。这些开放对于中国艺术的历史发展，无疑在基础方面或在主导方面起了极为积极的作用。

中国历史上的大开放，有过三次。

第一次，春秋战国时代，诸侯文化主要是南北文化的碰击与交融。这一次开放，大约经历

了500年时间。500年，产生出大秦皇帝。虽然秦帝国的寿命不长，但汉袭秦制，不但肯定了秦制的合理性，尤其肯定了统一的历史合理性。汉帝国尤其是西汉帝国是中国历史上少有的雄强时代，这个时代，正是春秋战国400年开放整合的结果。

因为有这500年开放整合，有百家争鸣作前导，有统一的中央集权的封建大帝国作支撑，秦汉时代才产生了那样雄刚壮美的艺术杰作，才有了令世界瞩目的长城，才有了阿房宫，才有了秦王墓，才有了长安城，才有了张骞通西域，才有了为中国古代文明奠基的汉文化。

这里说一件趣事。秦王取天下，以网罗天下英才为本，但他也曾一时糊涂，做出逐山东六国客卿的错误决定，于是有了秦王朝开国功臣李斯的著名文章《谏逐客书》。

《谏逐客书》是一篇政治名文，但那里面也有些彼时关于"艺术"的消息。书中写道：

"必秦国之所生然后可，则是夜光之璧不饰朝廷，犀象之器不为玩好，郑魏之女不充后宫，而骏马駃騠不实外厩，江南金锡不为用，西蜀丹青不为采。所以饰后宫，充下陈，娱心意，说耳目者，必出于秦而后可，则是宛珠之簪，傅玑之珥，阿缟之衣，锦绣之饰不进于前，而随俗雅化，佳冶窈窕赵女不立于侧也"。

这也罢了。需要特别注意的是：

"夫击瓮叩缶，弹筝搏髀，而歌呼呜呜，快耳目者，真秦之声也。郑卫桑间，韶虞武象者，异国之乐也。今弃击缶而就郑卫，退弹筝而取韶虞，若是者何也？快意当前，适观而已矣"。

这文章写得好。大约凡知晓渑池会故事的人都知道，昔日秦王与赵王会于渑池，秦王要赵王为之弹琴，欲以此羞辱赵国，蔺相如便请秦王击缶，以此作为对秦国霸道行径的回报。击缶者，敲盆是也。虽然陶盆瓦罐也能发出美妙的声响，但请君细想，如果彼时的中国人，没有开放的态度，秦国既取天下，便焚琴煎鹤，只许天下人敲盆，那情那景，可不美妙。

比秦始皇更早的春秋时代，民族音乐已然发达，不但发达，而且相互影响。春秋战国诸子，多有涉及音乐的，发些议论，或长或短，或是或非。孔夫子喜欢

"韶"乐,以为尽善尽美,不太喜欢"武"乐,以为"美则美矣,未能尽善"。对于郑乐,则持反对态度,以为郑声淫。所谓"桑间濮上,靡靡之音"。然而"诗"三百篇,在它产生的时候,是都可以歌唱的,因此,它们既可属于诗的范畴,又可归入乐的范畴。孔子本鲁人,删诗书,定礼乐,酌定"诗"305篇,所谓风、雅、颂,比、赋、兴。风、雅、颂,以风为主,十五国风,其产生地域分别为:周、召、邶、鄘、卫、王、郑、齐、魏、唐、秦、陈、桧、曹、豳,真正鲁地之声,却又鲜矣。实在说,没有开放的时代之风,连孔夫子办私学的条件都没有,又哪来"诗三百篇,一言已蔽之,思无邪"呢?

第二次开放,始于东汉后期,经魏晋、十六国、南北朝,直到隋王朝统一天下,继以盛唐文化的崛起与繁荣。

中国历史上的这第二次大开放,同第一次一样,主题是思想解放。春秋时代,诸子百家,百家争鸣,到了汉武帝时代,采纳董仲舒意见,"废黜百家,独尊儒术"。此举实在是中国文化史上特别重大的举措。它的积极意义,史实俱在,无须多说。它的消极作用,是禁锢了思想。西汉正当强盛之时,独尊儒术的正面效应为主流。西汉王朝强大,无须封闭,不但无须封闭,而且还要合海内于一统,布恩泽于天下。但随着汉王朝权势的衰败,其积极作用日少,消极作用日大。知识分子都要读经,注经,而且为着一个经学,弄昏了头脑,读白了头发。西汉学术低于春秋战国时代,东汉儒家一统天下的学风开始出现裂痕。到了魏晋时代,不免天下大乱,于是乱出一个玄学。玄学的代表人物,多是些青年知识分子。王弼尤其年少,而且著书立说,才气特高,影响特大。王弼堪称天才,但不是每个天才都能有他那样的时代机遇。客观地说,不是天才造就了王弼,而是时代造就了王弼,使他小小年纪便能发挥出如气如虹的大才干。

自东汉后期至隋唐,四五百年时间,最大的文化事件,是佛学东来。佛学出自天竺,即古印度,佛教是世界上三大宗教之一。但看后来的情形,中国成了佛教的第二故乡,佛教在印度的命运反而不好。佛学东来,给传统中国文化,带来新冲击、新内容、新风格、新气象,斗争自然是不能免的,彼此间的伤害也不能免,但中国人终于接受了佛学,而且将儒学、佛学、道学作为盛唐文明的三种基本文化,从而开始了空前繁荣的盛唐时代。

盛唐文明，不能只归功于唐代，因为此前毕竟有了数百年的文化冲撞与积累。盛唐文化的功绩，也不能只归功于佛教，毕竟，儒学的影响，至少自汉以降，无以过之。即使最为推崇道家的李世民，推崇佛教的武则天，本质上还是儒学的信奉者。但魏晋以后的民族大融合，与盛唐时代的三教共荣的历史局面，都是中国古代文明的大幸运，也是中国古代艺术的大幸运。

别的不去说它，单说中国的三大石窟，敦煌石窟、龙门石窟、云冈石窟，没有佛学的传导，实在是不能想象的。三大石窑确为中国古代艺术瑰宝中的宝库，三大石窟的艺术不仅仅是中国古代文化的瑰宝，而且是世界文化的瑰宝。

然而佛学东来，带来的不仅是佛学思想也不仅是石窟艺术，它对中国传统文化的影响，不是单向的，而是全方位的。实际上，如果我们不能正确地了解、理解和把握佛学东来的文学艺术价值，我们就不能对秦汉以降的建筑艺术、雕塑艺术、绘画艺术，乃至音乐、舞蹈、小说、戏曲作出合理的令人信服的理论阐释。譬如，盛唐时代是中国文人还是大画家的王维，特别受到宋代画家的推崇，被称为中国画的南宗之祖。而王维对于佛学恰恰造诣极深，甚至一往情深。唐代三大诗人，李白近道，号称诗仙；杜甫崇儒，人称诗圣；王维敬佛，享号诗佛。调侃话前贤——没有佛的气象，怎能成为唐宋画派的南宗之祖？

盛唐时代另一个大艺术家杨惠之，不仅是画家，尤其是雕塑家。他不搞石刻，只搞泥塑。杨惠之为寺院塑像，有“僧繇神笔路”之美誉。他是可以和被誉为画圣的吴道子齐名的大艺术家。而且，中国的雕塑，以泥塑最为普及，也最享盛名。而中国的泥塑，虽然在后代多有开掘，但其初始，却与佛教信仰和佛堂建筑有着千丝万缕的联系。

不唯如此，即使极享盛名的晋代大书法家王羲之，也并非专儒学一路，而是儒、道兼收，比着一般的儒者，有着更为超逸非凡的名士气象。他的书法杰作“兰亭序”，因为原本不传，也曾产生疑云。或云其假，或辩其真。其中一个说法，即认为《兰亭序》前半部为王羲之所作，后半部有一个长达167字的尾巴，系他人所续。其理由是，前半部体现了王羲之儒学性格，而后半部却是老子思想。殊不知，魏晋时代，正是玄学盛兴，名士风流的时代，儒学影响虽然强大，道与佛的影

响却又日深日愈。很多风流名士，兼收佛、老，也属常事。在我看来，儒学家的一家独尊状态若不打破，则文学艺术不能自觉，玄学、道学不能兴起，佛学亦不能东来，那么，也就很难产生王羲之的书法艺术了。王羲之古称书圣，他的字不但是古代文学艺术的继承者，尤其是行书的登峰造极者。而他能取得这样的成就，除去本人的天赋与努力，亦是时代文明使之然也。

第三次开放，则滥觞于西学东渐，爆发于鸦片战争。这次开放，同样不是自觉的，而且不是愉快的。特别是在晚清时代，古老的中国与西方工业国家打交道，总是处在水火难容的矛盾境地。因为水火难容，必然发生剧烈的冲突，而每次冲撞，都是以屈辱的结果而告终。打了败仗，固然屈辱；打了胜仗，依然屈辱——奈何清王朝已然朽衰，别人不使它屈辱，它还要自甘屈辱。

但开放是历史的潮流，而建立独立自主的国家，是取得主动开放的政治前提。自1840年以来，中国近现代史，矛盾复杂，局面纷呈，内患外乱，不绝于世，但终于靠着人民的力量，结束了“文化革命”，迎来了改革开放的新的历史时期。这一次历史大开放，其规模，其意义，其价值，其作用，都将远远超过前两次的开放。通过这次开放，中国要真正走向世界，从而为未来世界的多元文化历史辉煌作出自己的民族贡献。

同样，这第三次开放，必然为中华民族的艺术发展带来莫大的契机和挑战。

中国古有秦砖汉瓦之说。秦砖汉瓦，在它的时代，实在是一份光荣。砖以秦称名，可知秦砖的不寻常；瓦以汉称名，又可知汉瓦的不寻常。然而经过1000年，还是秦砖还用汉瓦，你大清王朝的本事又到哪里去了。任何事物，如果一成不变，总是不变，难免麻烦死人。中国固然有长城，有故宫，有苏州园林，但那是古人的光荣。躺在先人的荣誉上不思进取，那就不是敬重祖先，而是有负于祖先了。中国建筑艺术，一定要达到现代化。那么，开放就给了中国艺术现代化的机遇，于是有了洋房，有了中西合璧的楼，有了古人根本没有见过没有造过甚至没有想过的高楼大厦。秦砖汉瓦可以休矣，建筑艺术自有后来人。

开放不是权宜之计，因此它的成果也不会局限于某一个层面。在近现代中国艺术史上，引起轩然大波的例子，莫过于引进西画的模特，其开创性人物，不

是别人，乃是当代绘画大师刘海粟。中国儒学传统，男女授受不亲，男女七岁不同席。而西画的模特，不但与男性画家同席，而且还要脱去衣服，露出美丽的胴体。这般事物，哪个传统的中国人见过，哪个中国人想过。刘海粟先生此举一出，于是舆论大哗，卫道士气急败坏，反对者如潮如涌。然而这是科学，科学是世界上最不讲情面但最有道理的事情。刘海粟先生为此付出代价，而他开拓的事业却有强大的生命力。中国虽然有极其悠久的绘画历史，而且无论在历史资格和历史成就上，都远远超过西方人，但是西方人后来居上，也是事实。闭目不看事实，乃是软弱的表现，硬是反对科学，则可能成为艺术的敌人，正因为有了海粟先生这样的勇敢者，才使我们这些后来人有幸看到那么多美丽的画卷，也使得中国绘画史出现新的历史性机遇。

还有电影与戏剧，同样并非中国土产。话剧虽非土产，然而，话剧确是一门艺术，一门相对于中国传统戏剧而言具有震撼力的艺术。中国倘没有话剧，哪能有曹禺先生的《雷雨》？哪能有老舍先生的《茶馆》？哪能有话剧皇帝石挥？哪能有大艺术家于是之？其实《雷雨》和《茶馆》虽然都是话剧，走的却是两个路子。《雷雨》是更具西方艺术品质从而更富于“洋”神采的中国话剧。《茶馆》则以西洋的形式，造就了浓郁的民族化的艺术。然而，都是艺术精品，都将流芳百世，并作为中国艺术的一部分载入历史史册。

综观三次历史性开放，前两次开放，为中国文化与中国艺术的发展带来巨大的机遇与收获。我们今天依然处在第三次开放的历史过程之中。而且今天的世界既全然不同于魏晋时代，更绝然不同于春秋战国时代。对于中国人而言，今日的开放，最主要的任务，不是战胜和超越别人，而是战胜和超越自己。我们要国家开放，也要自己的思想开放；我们要艺术开放，也要自己的心灵开放。老子曾云，“胜人者力，胜己者强。”若不能战胜和超越自己，则世界虽然光明，你就是不曾睁眼，却又怨着谁来。

记得一位台胞曾经说过，台湾的建设成就，靠的是三子，即一孔子，二老子，三（洋）鬼子。虽为笑谈，亦有深意。三子的名头，诚不足为训，但不忘古人，不拒洋人，古为今用，洋为中用，古洋通融，立在其中，确是正理。

中国艺术的历史行程与发展阶段

前面简要叙述了中国艺术史的巨大成就、特色与开放性文化性格。这里，则对中国艺术史的具体历史过程作一个简要的回顾。

所谓简要的回顾，就是寻其轨迹，明其大要。何为明其大要？即只分析那些最具特色，最有影响的艺术背景、艺术人物、艺术流派与艺术作品。意在提纲挈领，给读者一个概括性认识。是为导读。

讲大要须考虑分期问题。艺术分期或与中国政治、社会史的分期同步，但它又有自己的特点。有艺术史采用以朝代为基础的方法，优点在于易于叙述，阶段分明。缺点在于不能更中肯地反映艺术历史本身的发展特点。事实上艺术本身的发展规律，常常是超越朝代的，比如人们常常说的商周铜器，秦汉建筑，汉魏碑帖，以及唐宋书画。

艺术自有其历史发展特点，这是其一。不同的艺术门类又有各自的发展特点，这是其二。但它们的发展毕竟与社会历史的变更尤其是改朝换代有直接的密切的联系，这是其三。认真考虑这三点，从中国艺术的宏观发展阶段考虑，似乎分为五个阶段，更好一些，即：

远古暨三代——夏、商、周，为第一阶段。这一阶段属于中国艺术的发始与草成阶段，远古属于发始，三代属于草成。

自春秋至秦汉为第二阶段。这一个阶段的中国艺术已经取得重大成就，然而，作为创造者的艺术心灵而言，尚未自觉。此时的艺术创作依然属于自在性质，尚未达到自觉阶段。

自汉末魏晋至唐宋元为第三阶段，这是中国艺术自觉而又辉煌的历史时期。大而言之，魏晋代表自觉，唐宋代表辉煌。这个阶段属于中国封建时代的黄金段落，是我们华夏子孙引为自豪的历史。这一段，正是中国人的骄傲，一般海外对中国古代文

化的理解，同样以汉唐作为最杰出的代表。

自元至清末为第四阶段，这是中国传统艺术的衰变时期。这个时期的特点，从宏观上看，是艺术走向消沉；从微观上看，艺术创造者，主要是文人及民间艺术者却又不甘心消沉，从而形成整体灰暗而个体激奋昂动的奇异景观。

自民国以后为第五个发展阶段。此阶段尚在进行当中，其前途正未可限量。简而言之，这是中国艺术走向现代化和走向世界的历史阶段。

但为着叙述的方便，这里大体上依据一般社会发展阶段与大的王朝更替来叙述中国艺术的发展道路。

初创时代——中国远古暨三代艺术

一、相似的童年，不同的发展

有人说，人的童年都是相似的，一样的活泼，一样的童心似水，一样的处在美妙无比的生长时期。以人喻艺术，人类的早期艺术同样有极其相似之处。虽然就历史的时序上看，有的早些，如古埃及，有的晚些，如古印度，有的留下遗迹文物更多些，有些则少有文物发现。以理度之，其大略情况，出入无多。以文物发掘和历史考古的情形看，也大略如是。无论亚、非、欧、美，在人类的初始时期，都有一个美丽动人的童年。这个童年是美丽的，也是全面发展的。举凡建筑、工艺、绘画、音乐、舞蹈，君有之，吾亦有之，东方有之，西方亦有之。而且正是这处于萌芽状态的艺术历史，导致了各个民族和区域艺术的大发展。其中，西方人的洞壁艺术与器具艺术，非洲人的大量岩画和木雕，我们中国人的陶器艺术与甲骨文，都是人类早期艺术智慧的见证。

然而，因为生活环境的不同，主要是自然环境的差别，而使世界不同地域的艺术发展出现不同的侧重，展示不同的发展方向。

自然环境属于客观条件，但在一定程度上，它也能决定人类的前途。地球是人类的母亲，然而，不是任何一个地方都适于人类的诞生与发展。即使具备了产生人类的地域条件，非洲与亚洲也不同，亚洲与欧洲又不同。如果不然，为什么，欧洲人属于白色人种，而非洲黑人和中国人属于有色人种。人种不同，肤色不同。人种与肤色的区别，不是上

帝的安排，而是自然环境使之故耳。

中国人生活的独特环境，决定了中国艺术的独特发展道路，即使在远古时代，它与古埃及人、古巴比伦人、古印度人和古希腊人也不相同。

中国的历史自然环境，可谓一大二通三封闭。一大是面积大，特别是适宜农业生产的高原与平原面积大。二通是在这个辽阔无垠的高原与平原面积上，有能够与之匹配的自然河流流贯其间，在北有黄土高原和华北平原，流经其上的是黄河；在南有长江中下游平原，横贯其间的是长江。三封闭是中国四边环境恶劣，至少交通条件恶劣。向东面海，向南面海与山难于发展，向西则面向沙漠，更难发展；惟有向北，似乎有可能发展，但北方已不适合农业生产，于是自战国以降，北边诸侯，竞相修筑长城。

中国的历史自然环境，不同于古埃及，它没有古埃及历史上遇到的那些外部势力的麻烦。中国历史上虽然也为北方边患所苦，但中国内地面积大，回旋余地大，且文化层次高于北方游牧民族，而相互斗争的结果，纵然政治上可以失败，在文化上依然处在胜者的地位。

中国的历史自然环境也不同两河流域的古巴比伦。其水土环境仿佛似之，而面积与周边环境相距甚远。两河流域比之中国的黄河长江流域更宜于农业开发，所以古巴比伦文明较中华民族成熟得早，但两河流域没有中华文明这样的周边环境，所以它固然早熟，却又容易夭折。

中国的历史自然环境又不同于古印度的自然情况。古印度的自然条件，在适宜生存与农业这一点上，比之中国中原地区的自然环境更优越，而它的周边环境又相对封闭。但这种优越的自然环境与周边环境，使印度古老文明更易于内向求索。古印度人与中国人比，更为关心自己的灵魂，而生存环境相对恶劣的中国人，则更关心自己的生存。

中国的历史自然地理环境与欧洲人尤其不同。古欧洲文明以古希腊文明最有代表性。但古希腊环境地狭面海，内部环境固然比不上中国，海路交通方面却有它的特点。于是中国古代文明必定走向农业自然经济，而且特别易于走向农业自然经济；古希腊文化却在达到相当程度的积累之后，依靠交通之便，成为人类商业城市文化的最为古老的典型。

因为环境的不同，不但造成人类种性的区别，尤其造成后来

文化类型的区分。中国文化之所以形成后来的历史发展曲线，其初始性与基础性原因，实在与中国文明滋生的自然环境有莫大的相关。

因为环境的不同，而导致文明类型的不同。因为文明类型的不同，又导致艺术发展的侧重与道路不同。古埃及留给人类的最大艺术遗产是金字塔，古巴比伦留给后人的艺术遗痕，是他们的神庙建筑；古印度最值得后人敬佩的侧是它的《吠陀文献》；古希腊民族令人敬佩的艺术杰作则是它的迈锡尼古城；我们中国自远古到西周，最有影响的艺术，则是我们的西周铜器、远古陶器和甲骨文。

二、先进的陶器、辉煌的铜器与独树一帜的甲骨文

中国远古陶器，历史很久，水平很高，种类繁多，内涵丰富，完全可以称为中国古代文明的“第一艺术”。

中国古陶器分布极广，北到长城以北，南到长江以南，东到渤海，西到青海，可以说，整个古代中国的地域内，陶器传布，无所不在，但分布最为密集，也最有代表性的地方，还是黄河和长江流域，特别是黄河流域。

中国古陶器分布既广，种类又多，举凡彩陶、红陶、黑陶、灰陶、白陶、印纹陶，各种品类，无不齐全。其种类之多，足以令人惊叹，其器形之多，更其令人眼花缭乱。基本的器形包括陶盆、陶钵、陶壶、陶杯、陶鼎、陶瓮、陶罐、陶灶、陶釜、陶瓶种种。基本器形如此，个中变化无穷无尽。现代陶瓷推广机器化，讲究批量生产，虽有个性，不算突出。古陶器制作，技艺虽然相似，却只有手工一法，或有师承存在，妙在自由制造，以心写境，以手为器，以至千姿百态，妙想迭出。

中国古代陶器不但内容极为丰富，而且文化含量很高。特别是远古时代，当时的绘画、乐、舞、风土人情，以及社会习俗，多赖它的存在而得以保存。所以写中国古代绘画史，离不开古陶器；写中华民俗史，离不开古陶器；写中国社会史，离不开古陶器；写中华文明史，依然离不开古陶器。

古陶器并非中国专有，世界各地都有发现，但中国古陶器在此时代却是中国古代艺术的首屈一指的代表，这一点和西方有别，和古埃及、古巴比伦也不一样。古埃及或西方远古时代，建筑艺术成就更大。这种源头状态的艺术追求的差异性，或许反映了古埃及人更看重死后的灵魂，

古希腊人更看重神祇的地位，而古来的中国人更热爱生活，更注重人生。

还有一点需要指出的，即中国古陶器到了商周时代，又出现陶瓷。陶瓷的前身是白陶，而商代的白陶已非早期的白陶可比。它的质地更为细腻、坚实。此时的白陶已在陶、瓷之间。中国古代陶器的不凡之处在于，虽然几乎全世界范围内都有古陶器发现，但惟有中国的陶器产生出后来享誉于世界的中国瓷器。这不但是中国陶瓷艺术的骄傲，也是中国古代艺术文明的骄傲。

这一历史时期有艺术集大成者，乃是铜器。远古铜器同样非中国独有，然而，没有一个区域或民族的同期铜器艺术能达到中国商周铜器的水平。中国商周时代的艺术史，在某种意义上，甚至可以说是铜器艺术的王国。

商周铜器，既可视为一体，又不可一概而论。大概说来，商代铜器，以雄浑质朴为特色，其体积高大，以气派见长，雄风浩荡，线条粗犷。不但形式凝重，而且多阳刚之气。西周前期，尚有商代遗风，而后发生变化，变雄浑为精美，化质朴为润雅，一觞一斝，别有风韵。

商周青铜器，生产地域广阔，应用范围同样广阔。商代农具，以铜器为本，铜器取代石器，从而大大提高了劳动生产率。兵器以铜器为基础，各式兵器铠甲，均以铜器为要。商代兵器中，包括戈、矛、刀、钺，以及种种辅助器物等。其中1926年自安阳殷墟发掘的一种大型铜钺，通长约40厘米，刃宽达37厘米，有9公斤重，钺身两面都雕刻有精美的图案。这样重大的兵器，或许用于实战，或可显示兵威，不知其在世之时，曾有几多威严，饮过几多热血。但在今人眼里，却是一件异常精美的艺术珍品。

商周铜器中，数量最大、艺术价值最高的乃是礼器食器。中国古语中有一个词语叫作“钟鸣鼎食”之家，可想古来王侯生活的阔绰与气象。而钟鸣鼎食的时代，正是铜器大显身手的时候。

商周礼器，食器品类之多，可谓举不胜举。其中多少名词，令人已经陌生，如鼎、斝、鬲、卣、盉、瓿、豆、甗、甗、觚、斛、簋、爵、觥、彝等等。其中北京琉璃河出土的伯矩鬲，宝鸡纸坊头出土的双耳方座簋，辽宁喀左出土的白鸭尊，日本白鹤美术馆收藏的鸮卣，陕西扶风出土的微氏方鬲，皆为旷世珍品。

商周铜器的超凡之处，还在

于它以自己的历史实绩，写下了当时的世界纪录。中国古陶器固然了不起，但殷周铜器更为了不起。因为中国古陶器只是为后来的瓷器提供了良好的基础，而殷周铜器本身就书写下人类历史上空前的一笔。

看一个时代的艺术成就，不但要看它的量，尤其要看它的质，看它的最伟大的艺术品究竟达到怎样的程度。比如唐人能诗，宋人亦能诗，只是宋人诗作固多，诗的数量比唐人更多，但宋人中没有李白、杜甫、白居易。于是人们得出结论，宋诗不敌唐诗。殷周铜器——就我们已然发掘到的艺术品看，首推殷墟出土的司母戊巨鼎为尊。此鼎高133厘米，重875公斤，雄浑凝质，气象非凡，在中国尚未发现第二件，在全世界范围内，也是首屈一指的。

远古至三代的另一艺术珍品，则是殷商时代的甲骨文，与西周时期的金文。

甲骨文者，即刻在龟片或兽骨上的古文字。

甲骨文虽是我们今天能够见到最为古老的文字，但它的重新出现，却是上个世纪末的事情——1899年，即距今大约100多年前，才被人们重新发现。

甲骨文自发现后，经过数十年努力，人们认定这些甲片系盘庚迁殷之后的晚商遗物，它大约出自盘庚至商纣王时代的约273年的时间。至今天为止，已经发现的甲骨大约有15万片之多，其中骨文单字4500多个，已经解认出的古字为2000个。

甲骨文的出现，不但为我们今天认识殷代文化提供了极其宝贵的第一手材料，而且为中国书法艺术的研究填补了一大段空白，且在甲骨文的辨识当中，出现了一批卓有贡献的古文字与考古专家。

甲骨文不但记述了一段文字史，它本身也具有很高又很特殊的艺术价值。郭沫若先生在他的《殷契粹编》自序中曾说：甲骨文“实一代书法，而书之契之者，乃殷世之钟王颜柳也。”

据专家考证，甲骨文表现的273年历史，并非平铺直叙，而是饶有性格，其文字变化经过5个阶段，且每个分阶段，都有自己的风格与特色。甲骨文专家董作宾先生“且将殷代书法分为五期：第一期，自盘庚至武丁，约有百年，书法雄伟，其书家有韦、亘、㱿、永、宾；第二期，自祖庚至祖甲，约四十年，书法谨饬，其书家有旅、大、行、即；第三期，自廪辛至康丁，约十四年，书法颓靡；此期书者，皆未署名；第四

期，自武乙至文丁，约十七年，书法劲峭，其书家有狄；第五期，自帝乙至帝辛，约八十九年，书法严整，其书家有泳、黄”。[①]

以此观之，甲骨文虽是3000年前文字却风格卓异，别有姿韵。其古朴刚劲之风，又非后世书法可以比拟。甲骨文的作法，乃先使刀刻之，然后涂之重彩，可见制作之繁，犹非今人可以想见。若说古文字之朴、之拙、之力、之遒劲、之苍洁，甲骨文首屈一指。后代书家还可从中获得无穷的养分，而后代学者亦可从中得到无尽之欣悦。在某种意义上讲，甲骨文作为一代风流，已无法用现代手段使之再现。并非现代人在技艺与才干方面硬是不如古人，实在是现代人已经无法恢复前人的心态与心境，恢复昔日的文化环境与价值系统。正如飞将军李广，愤怒之时，可以箭入怪石。今人非力不逮也，实在是知识结构已然不同，人人知道，利箭之上还有飞机大炮与原子弹呢！

金文则是铸在青铜器上的，而字有凹凸之别，旧称款、识，字凹下的为款，字凸出的称识。

金文也像甲骨文一样，是近人才开始发现和重视的，因为它铸在铜器上，所以自古以来，便为书家所识，识家所收。

金文亦称籀文，属于大篆范畴。历代相沿，被视为最古老的汉字。

金文也有一个发展过程，大抵西周早期的金文，与甲骨文相比，出现巨大差异。如果说甲骨文的文字之美，多在拙质刚劲，那么，西周早期金文，则向润美清雅方向发展，其字清秀隽丽，更近后人。其后，笔划变粗变硬，俗称“肥笔”，尤现出金文本色。

金文高于甲骨文地方，在于它有了自己的独特体势，其笔画形态特征显著，以此有了“波磔体”与“玉箸体”之称。

金文有别于甲骨文的另一特色，是它常以铭文形式出现。一些著名的铭文，常有百字之多。如宗周钟有铭文122字，散氏盘有铭文357字，而毛公鼎的铭文，竟有497字之多。

金文上承甲骨，下开真、草、隶、篆，历来为后人所重，也曾被法书史家称为中国现有书法艺术之祖[②]。但站在今天的立场看来，甲骨文与金文同样具有奠基开拓者的功劳与地位，或称它们共为中国书法之祖要更稳妥性。

---

① 转引自祝嘉著：《书学史》，成都古籍书店1984年版，第5页。

② 古铭、徐谷甫编：《西周金文选》，上海书画出版社1986年版。

第一个艺术高峰期——春秋战国时代

春秋战国时代,是中国历史上少见的或者说是独一无二的历史时代。它的历史时间并不长,从平王东迁到秦始皇统一天下,前后不过550年时间,但它的历史影响却极为深刻,极为深远。这个时期,产生的政治家、军事家、改革家和思想家,不但超凡绝伦,影响了中国2000年文明,而且对于中国的未来还将发挥巨大的作用,直到今天,我们依然不能完全脱离开它的思想它的精神而生存。

春秋战国时代的历史价值,大约只有希腊兴盛时期可以与之媲美。如果说撇开苏格拉底,柏拉图、亚里士多德等古希腊时代的思想人物,就永远也说不清楚西方文明史,那么,撇开春秋战国的诸子百家,就无法记述更无法诠释中华民族的文明品性。

春秋战国时代与古希腊时代是人类历史双峰并峙的一个少有的历史时期,然而二者有极为相近相似之处,也有巨大的文化差异和历史差异。其中一个最大的不同点在于,古希腊时代虽然也在西方思想史上占有空前重要的历史地位,但它们不曾结束奴隶制。相反,它的几乎所有的思想流派和大师级思想人物,对于奴隶制或者不发一言,或者干脆就是积极拥护者。古希腊文明没有消除奴隶制,充其量,它只是在为它们的古代城邦文明辩护和讴歌。

春秋战国则不同,这是一个大变革的时代。这个时代的历史使命,就是确立中国农业经济的地位,就是瓦解奴隶制度,创立中央集权下的小农经济。虽然,对这个历史使命的认识,是漫长的,并非全然自觉的。然而变革却是普遍的,无论中原地区,还是所谓西夷南蛮,无不处在历史的巨大变革之中。而且经过漫长的努力,终于在华夏神州建成了第一个中央集权的封建大帝国。

从春秋到战国,虽然从宏观上看,均处在历史大变革的进程当中,但二者的情态形势毕竟不同。春秋以破坏为主,是对于周王朝旧制的冲击、瓦解和改变。春秋重在破坏,所以好古的人们有些接受不了,害怕动乱的人物又有些不能保持平静。所谓春秋无义战,既是破坏,难免不义。虽然是对旧体制旧文明的不义,却反映了历史的要求。所以尽管很多人对春秋时代的形势不满意,

但春秋的争霸战争，却是一种历史的新气象。如齐桓公、晋文公、秦穆公、楚庄王以及春秋末期的吴王夫差，越王勾践，都成为那个时代的风云人物，均不同程度地为那个特定的历史时代做出了历史性贡献。

春秋重在破坏，并非没有建设。春秋的霸主，首先依靠军事力量作为争霸的手段，但没有经济实力，也不能取得真正的胜利，甚至于纵然有了胜利，这胜利也很容易就会失去。齐桓公是春秋时代最享盛誉的人物，而助他称霸于诸侯的乃是管仲。这管仲可以称之为中国历史上少有的大政治家和理财家。从《管子》一书留下的材料看，他的治国思想和治国方式，无疑是他的前辈们闻所未闻，见所未见的。其余晋文、秦穆、楚庄，没有一个只是军事人物的。他们首先要强国，国强才能兵强，兵强才能赢得霸主地位。但无论如何，战争不能太过，夫差当权的时候，虽然吴国的军事力量，可以和当时任何一个国家的军事力量抗衡，但用兵太过，难免引来亡国杀身之祸。倒是已近亡国的勾践，能在侥幸复国之后，采用宽民厚土，休养生息的方式，十年生聚，十年教训，最终从吴国手中取得霸主的地位。

但春秋霸主地位都不能够长久，虽大胜而终败，虽盛极而必衰，于是进入战国之后，改革成为社会的主调。战国七雄，没有一个国家不实行改革方略的，所区别的只是改革的时间早晚、改革的程度深浅而已。

魏国改革最早，在战国早期，其国势也最强。秦国改革最为彻底，商鞅变法，彻底根除旧制，实行新制，新制就是集权封建制度下的农业经济体制。于是后来者居上，不但使秦国达到空前的强大，而且为后来灭亡六国，统一天下，打下了坚实的基础。

在这样一个大变革的时代，中国艺术也得到前所未有的历史性发展。

绘画方面，不但有历史悠久的壁画，而且有帛画、漆画、铜器画等。看当时的文献记载，春秋战国时代的壁画不但已经普遍，而且有很高的水准。孔夫子曾对壁画而叹，庄子曾生动记述画师的创造情态。绘画之事，古已有之，但无论在理论方面还是在实践方面，春秋战国时期的绘画，无疑都达到一个新历史层次。

书法方面，亦有大发展，最具影响的两件事，一是毛笔的应用。毛笔究竟起于何时，学界尚有争议，但最早的文物实物，则

出于春秋时代。有人说，春秋之前出现的古文字，只有刀刻的，没有用毛笔写的。而春秋之后，不但发现了毛笔，而且发现了竹简。依我的看法，毛笔与竹简的出现虽然可能早于春秋时代，但其比较广泛的应用，应在春秋战国时期。特别是战国时代，全国不但形成完整的社会政治体系，而且发展了各自不同的文字。加上春秋晚期私学盛行，诸子百家，几乎家家课徒讲学。文字与书法随着发展，正是题中应有之义。

这个时期书法艺术的一个大贡献，是初唐时发现的天兴具的石鼓文。石鼓文是刻在10个鼓形碣石上的铭文，鼓高约90公分，直径约60公分，其内容是记述秦国国君狩猎活动。文为四言诗体，每鼓一篇。原文应在700字以上，现存312字，除去连合文字外，实际上存有272字。

石鼓文在中国书法史上享有崇高地位，唐代大散文家韩愈曾以极大兴趣专作《石鼓歌》一篇。诗中赞美石上文字，有十分精彩传神的描绘与议论：

> 辞严义密读难晓，
> 字体不类隶与科。
> 年深岂免有缺画，
> 快剑斫断生蛟鼍。
> 鸾翔凤翥众仙下，
> 珊瑚碧树交枝柯。
> 金绳铁索锁钮壮，
> 古鼎跃水龙腾梭。
> 陋儒编诗不收入，
> 二雅褊迫无委蛇。
> 孔子西行不到秦，
> 掎摭星宿遗羲娥。

唐代书法理论家也有这样的评价文字："乃开阖古文，畅其威仪，但折直劲迅，有如镂铁，而端姿旁逸，又婉润焉。"

一者说"鸾翻凤翥"，"跃水龙腾"；一者说"折直劲迅"，"端姿旁逸"。可知石鼓文的艺术价值，是何等珍贵。

雕塑方面，也有大的发展。不但青铜动物雕塑超迈于前人，且创造出"俑"这种艺术形式。所谓俑者，是代替真人殉葬的小型人像。有铜俑，有木俑，更多的则是陶俑。后代中国人对俑之事绝不陌生，因为孔夫子有过著名的关于"俑"的议论。夫子云："始作俑者，其无后乎？"这句话在后世引起种种解释，甚至出现曲解。但也因之也使俑的名声大噪。加上陕西兵马俑的出世，更因这一艺术形式而给我们中国人带来极大的荣光。

音乐、舞蹈发展也快。自孔子兴私学，教育成为盛事，而孔

子教六经、乐经即其一也。可见音乐在当时的社会地位很高，乐的普及程度也一定很普遍。孔子爱乐知乐，又发表许多重要见解，更使得音乐一事，成为彼时社会生活的高雅之事。

舞蹈在后来的中国不见发达，但看屈原为代表的楚辞作家的讴歌与记述，知道当时的舞蹈一定色彩斑斓华美动人。虽然其基本内容多与神鬼祭祀有关，但其艺术品性，却是别开生面。

工艺美术也很发达，特别是玉石艺术的发展，成为春秋战国艺术的一大特色。玉石艺术属于中国工艺美术中最具特色的品种，而它的第一次发达，便发生在春秋战国时期。如果说，殷、周时代以青铜器为主导，那么，在春秋战国时代，则铜器、漆器与玉器已成三分天下。加上玉的使用多与贵族与诸侯政治生活相联系，其品位来得更其尊贵无比。这个时代的历史典故，莫过于“卞和献玉”和“完璧归赵”。卞和献玉，被权势者断其双足，蔺相如为使和氏璧归赵而享盛名于天下，玉之不凡，足见一斑。

春秋战国时代的另一艺术则是建筑。建筑艺术在这个时代得到特别迅速的发展，这里面既有社会原因，也有经济原因，还有技术原因。讲社会原因，因为春秋战国时期，列强争夺。既要争夺，就要战争，既要战争，就讲攻防，器唯恐其不利，城唯恐其不固。于是城的建设出现新的前所未有的局面。因为争霸与富国的需要，经济必须使之发达而后快，于是建城立市，成为传统，城郭内都出现手工业区。现代发掘发现了大量手工业作坊，可见当时的城市经济必然十分活跃。春秋时代，强大的诸侯们还不便与周王朝直接抗衡。战国时代，干脆废除国家，形成群雄争夺天下的局面。因此，列强的都城建造，都十分强调宫城的地位。当然彼时的宫城的建造绝不能与后来的秦宫汉宫相提并论，但那雏形，无疑形成于春秋战国时代。

从技术上看，瓦的发展也在这个时代，斗拱的发明和广泛使用，也在这个时代。前者的意义在于材料的革命，虽然后来又出现秦砖汉瓦，殊不知，始作俑者，乃春秋战国人也。后者的意义在于房屋结构，这结构也如同砖瓦一样，一旦发明，便一发而不可收，足足盛行了2000余年之久。

但是，也应看到，实践中的艺术成就还不是春秋战国的最大特色。实在说，春秋战国，既是一个大变革的时代，又是一个大过渡的时代。它的全部生命都是为后来的中央集权的封建王朝

作准备的。加上它战乱频仍，它的艺术成就远不如秦汉王朝来得那样雄浑伟大。而它的艺术思想，却是无比精彩，光照后人。

诸子百家的艺术思想，尤其是孔子、墨子、老子、庄子、孟子、荀子、韩非子等主要流派的艺术思想，内容十分深刻。但他们并非都是艺术的鼓吹者，恰恰相反，他们中的大多数反而是文学艺术的反对者、批判者甚至诋毁者。然而，历史辩证法的妙处在于，他们正是以不同的方式——包括肯定、分析或反对的方式，说出了他们时代对于艺术的种种见解，从而从各个方位，各个层面为后来人提供了重要的思想理论借鉴。

先秦诸子对艺术包括对宏观艺术和具体艺术门类的议论，既有具体的内容，又体现了他们的一般社会观念和艺术哲学理念。或者说，是更侧重于反映了他们一般社会观念和艺术哲学理念。他们不是就事论事，而是因事而发，因例取义。貌似信手拈来，其实别有深意。仿佛不经意之间，却折射出艺术本身的成就、影响与魅力。先秦诸子谈论最多的乃是音乐。而彼时天下大乱，音乐的发展变化亦成纷繁无序的局面，有传统之乐，也有新生之乐，有民间之乐，也有宫廷之乐。孔子论乐，有善与不善之别。墨子本身就是一位知乐的行家，但他一心非乐，绝不赞成儒学的生活方式和赏乐态度。老子是主张无为的，认为无为才是有为，所谓大音希声。法家最重功利，凡与功利无关者，务求尽去。但我们读韩非子的《十过》篇，却知道音乐能有那样大的作用与魅力。这一点，也可以说是韩非没有想到的吧。

《十过》本身是讲君王为政的十种过失，其中第四种，讲到不务听治而好五音，也是过失之一，说是穷身之事。第六种讲到耽于女乐，不顾国政，则危害更大，属于亡国之祸了。于是举例讲晋平公听乐的故事。先奏一曲，问这是什么音乐，回答说："清商"。平公感慨道："清商竟是这等悲怆吗？"回答说："不如清徵"。平公要听清徵。师旷不许，师旷说，古人听清徵者，都是德义之君，今君德薄，不能听。平公说，寡人所好者，乐也。非听不可。于是奏清徵。一奏而鹤来，巢于屋窗之上；二奏而众鹤排列成行；三奏而鹤起，"延颈而鸣，舒翼而舞。"且"音中宫商之声，声闻于天"。于是平公大悦，举觞为师旷寿。然后问曰："音乐的悲怆莫过于清徵了吧？" 回答说："尚不如清角"。于是坚持再

三，必听清角。但那清角如何听得，一奏而有乌云从西北方面起，二奏而狂风吹来，大雨随之而下，刹那之间，吹裂了帷幕，打破了碗具，连廊屋上的瓦片都飞落下来。平公害怕了，“伏于廊室之间。”于是，晋国大旱，“赤地三年”；于是平公得了癃病；于是，韩非说“不务听治而好五音不已，则穷身之事也”。

这大约是个寓言。倘若不是寓言，如此妙乐，就是听它一遍，便化为飞灰，也是非听不可的。尽管如此，我们也可以知道，那个时代音乐着实有非凡的魅力。以此观之，先秦诸子，并非一般地反对音乐，而是有选择有比较地反对音乐。孔子好乐，但不合乎他的人格理想的不听；墨子本身善乐，但不合其生活规范的音乐不听；韩非子了解音乐，但不合其治国之道的不听；孟子好乐，不合其仁本理想的不听；荀子知乐，好乐并有比较系统的音乐理念，但他更重视人性理念，不合其人性理念的音乐也不听。

特别需要补充的是，先秦诸子们的艺术观念，虽然往往只有只言片语，但涉及的常常是最深层次最基本的艺术哲学或艺术美学问题。所以，语言虽短，意义却大。但这需要阐释，需要诠释；同时，也给后来的艺术批评与鉴赏提供了众多的可能性。

顺便说一句，阐释和诠释古代经典，乃是一门大学问。因为，对这些最为基础的理论问题，或许我们只能不断地为之添加新的说明，而不能对之彻底破解。

这正是先秦诸子艺术思想的魅力所在。

尽管如此，后来的中国人还是从他们的艺术见解特别是他们的价值观念中受到种种启迪，这些启迪，一直到今天，还常常发挥着常人不易想象的文化作用与理论作用。

先秦诸子影响固大，但他们确实没有留下专门的或系统的艺术审美理论。他们可能是大鉴赏家，甚至是大实践家，但他们还不是专门的艺术评论家。这是为历史的发展所限，既不能也不该苛求于前贤的。

雄风浩气，王者气象——秦汉艺术

一、雄姿勃发的英雄时代

秦汉王朝乃是一个惊天动地，狂飚万里的时代。秦帝国惊天动地，汉王朝尤其是西汉王朝狂飚万里。

为什么这么说？因为自秦至西汉文、景、武、昭、宣、元一段，

充满了大事件、大举措、大行动、大风范、大作品、大思路。此时的中国，处处洋溢着巨大的热情，处处展示着巨大的变化。中国有5000年历史，为什么自称汉族？中国文字有3000年阅历，为什么自称汉字？秦汉之历史功绩，是不言而喻的了。

秦汉时代，第一件大事情，是确立了中央集权的封建体制。这个体制有三个最基本的层面构成，从下往上说，即经济基础方面的小农经济所有制，社会行政体制方面的郡县制和以皇权为中心与最高权威的等级管理体制。

我在前面说过，中国古代社会，自春秋时代开始演变，从广义上讲，春秋五霸，战国七雄，都是社会的改革者。齐桓公本是周王朝的诸侯，管仲不过是齐国的宰相，但他们干了一番前人闻所未闻的伟业，若不是改革，有谁给他们君臣这样的权力。狭义上讲，春秋时代是对旧体制的破坏，战国是对新体制的确立，其雏形成之于商鞅，其大成则是秦王国吞并六国，秦始皇终于一统天下，登基称帝。

秦始皇的功劳，于中国传统而言，真是首屈一指的。尽管他领导秦国打下了基业，却没有真正守住这基业。从表面上看，他的帝国很快失败了。从本质上看，他的事业未曾失败。经他完成的社会管理与行政体制，还有强大的生命力。而他一手经办的车同轨，书同文，统一度量衡等伟大举措，对中华民族的未来发展，有极其重大的历史价值。不消说别的，只说书同文一件事，就是中国人的大幸，更是中国古代文明的大幸。后人回顾罗马帝国的功劳，认为它的建筑，它编纂的法律和它推广拉丁文是古罗马帝国的三大业绩。对比这样的业绩，秦始皇是毫不逊色的。在某种意义上讲，因为汉字的统一，才使得中国人在信息传递方式、思维方式与更深层次的文化认同方面得到统一。这样的功劳，虽不能归于秦始皇一人，却为秦汉文明打下了坚实基础。

秦汉王朝的第二大贡献，是为中国封建时代确立了共同的价值观。这件事的完成者，是在历史上与秦始皇并称的汉武帝。秦始皇统一天下，出力最多者，不是儒家，不是墨家，而是法家。导演是法家，主演者还是法家。没有法家的运筹扛鼎之功，就没有秦王朝的历史性成就。然而，法家解决了那个时代的体制问题，却没有解决这个时代的精神问题，甚至没有完全解决那个时代的经济问题。照理说，因为有

商鞅的变革,才使得秦国有了强大的经济基础,然而,法家过于强调功利,战争年代,最具效力;和平年代,则刚劲有余,而平和不足。秦取天下多暴,正是法家辉煌的时候。然而,以暴力可以取天下,却不能用暴力治天下。以暴力取天下,打击的是别人,以暴力治天下,受害的是自己。秦皇不明此理,还要焚书坑儒,弄神弄鬼,筑长城,修皇陵,动辄数十万众。于是秦王一死,天下大乱。汉取天下,一方面继承秦制,一方面接受秦朝的教训,轻税薄赋,休养生息。于是法家退居二线,道家学说成为人们信奉的主旨。宁可对外忍辱求和,不再使社会走向动乱。经过数十年努力,形成文景之治的好局面。文景之治,富强了汉王朝。汉武帝不再对北方匈奴的侵扰忍气吞声,立意保境安民,为大汉王朝解除边患。汉武雄才大略,不满道家的无为之治,而汉王朝发展到此时,也需要建立自己的一套社会价值体系。于是董仲舒建议汉武帝颁诏,从此"废黜百家,独尊儒术"。开拓了中国封建文明历经2000年才发生大变的文化历史工程。从商鞅至汉武,法家、道家、儒家,轮番登场,完成了中国古代文明体系得以完全确立的大工程。

秦汉时代的第三件大事情,是两汉经济的发展。汉武帝一生事业,政治上实行独尊儒术的方针;军事上,清除匈奴的侵扰;经济上,兴办水利,从而为自然农业经济的发展奠定了基础。三件大事,件件皆为百世之举。汉代的经济发达,并非全是武帝的功劳,但汉代的经济实力,却是自有中华民族以来,从来未曾有过的。纵观中国历史,总是贫穷的时候多,富足的时候少。西汉王朝,确实是一个少有的富足强盛的时期。范文澜先生谈到文景之治的经济社会状况时,写下了一段饱含深情的文字:

"汉景帝末年,地方官府的仓里装满了粮食,库存里装满了铜钱。朝廷收藏的钱,积累到好几百万万,钱串子烂了,散钱无法计算。朝廷收藏的粮食,新旧堆积,一直堆到露天地上,让它腐烂。朝廷有6个大马苑,养马30万匹。民间富人家家养马,骑母马出门自觉惭愧。管里门的小卒得吃好饭肥肉,吏任职久长,往往做一辈子。有些官很少调动,世代做下去,官号就成了姓氏,如管仓的官姓了仓,管庚的官姓了庚。"①

因为有这样的局面,西汉王朝才能在文治武功方面做出大

① 范文澜主编:《中国通史简编》第二编,人民出版社1994年版,第37-38页。

文章。

武功的集中体现是对匈奴作战。汉武帝雄才大略,用人不疑,调度有方。纵横天下大势,联合西域,孤立匈奴;有大构想,用兵作战,务求必胜;有大气魄,运筹帷幄之中,决胜千里之外。虽然造成“海内虚耗,人口减半”的大代价,但其正面影响依然是无可估量的。中国历史危险常在北方,而且自战国以来,就有被北方游牧民族弄得国破家亡的惨剧。从春秋到清代,2000多年时间,与北方游牧民族作战,总是败的时候多,胜的时候少。真正成功的政策,一在和亲共处,一在举兵自卫。而和亲政策不能长期发挥作用,和亲不成,惟有战争。战争虽多,胜者却少,全胜更少,唯汉武帝,倾国家倾全民之力,派雄兵,遣大将,终于取得在中国古代几乎空前绝后的大胜仗。匈奴战败,向西奔逃,仅其残部,还给欧洲带来极大的麻烦和破坏。中世纪的欧洲人称其为“上帝之鞭”。上帝本来万能,成为上帝的鞭子,可知其厉害程度。以此度之,若不是西汉北征匈奴的大胜利,那么,这上帝之鞭必定会落在汉王朝身上。那种情形,思之何堪,虑之何堪。

文治方面,则出现前所未有的文学创作和文学作品。

汉代文学,上承先秦传统,既吸收楚辞传统,又吸收“诗经”传统,还吸收先秦散文传统,得三流于一脉,于是出现汉代文学的新气象。后人所谓“唐诗,晋字,汉文章”,可见汉代文章之盛,确实非同小可。

汉代文学,先有贾谊、晁错,皆为鸿篇巨制,气象非凡。后有李陵、苏武,同样情深意切,感动人心。中间最杰出的代表人物则是司马迁的《史记》。《史记》成就之辉煌,终中国封建之世,罕有其匹,鲁迅先生称之为“无韵之《离骚》”,恰如其分者也。

汉代又兴长赋,极尽铺张之能事,文学价值虽不抵汉诗汉文,但那气象,正是汉代文坛昌盛之写照。正如市场繁荣,并非全是精品,但那熙攘热烈,浓妆艳彩的气象,正是一种富贵吉祥的大写照。

概而言之,秦始皇确立新的社会行政管理体制,从而为中央封建文明打下了坚实的基础,此所谓“百代皆行秦政法”。汉武帝武功文治,独尊儒术,为整个封建文明确立了新的价值系统,此所谓“千古总是汉文章”。而这一切,都对秦汉时代的艺术创作与艺术历史提供了必备的条件,造成了巨大的影响。

二、全面发展的艺术成就

秦汉艺术，尤其是汉代艺术，不但规模宏大，远远超过前朝，而且传播广远，同样超越前代。张骞通西域，目的在于战争，但其结果，并不仅战争而已。随着西域道路的打通，异域产品进入中原，中原产品亦流向西域及更遥远的国度。如果说，秦汉之前，中华文明的交流与传播还主要限于中原本土，那么，到两汉时期，中华文化交流已经开始远播四方。在中国古代史上，最大的文化交流莫过于四大发明的传布和佛学东来，而开其先声的，还是西汉王朝和它派出的杰出代表。

秦汉艺术全面发展，虽然发展的次第有先有后，但在其品类方面，可以说方方面面都有提升。这种提升，并非只是量的增加，而是既有量的激增，又有质的飞跃。

秦汉建筑，最称规模宏大，影响深远。其中秦之长城，秦王陵与阿房宫，尤其是重中之重。秦王墓尚未开掘，已有的发现，已令人感叹不已。长城国人尽知，可不详言。唯阿房宫为项羽焚毁，实为千古恨事。

阿房宫并非孤立存在，它是秦王朝首都咸阳的最主要的建筑。据现代发掘实测的结果，仅阿房宫前殿的高大夯土台即纵深450米，东西宽1200米。司马迁曾评论它说，秦王行营造阿房于上林苑，“先作前殿阿房，东西五百步，南北五十丈，上可以坐万人，下可建五丈旗。周驰为阁道，自殿下直抵南山。表南山之颠以为阙。为复道。自阿房渡渭，属之咸阳，以象天极阁道绝汉抵营室也。阿房宫未成；成，欲更择令名名之。”

秦有阿房宫，汉有长安城。汉代建筑，自然非长安一处，但长安城可以作为代表。长安城位于今陕西西安渭水南岸，距今西安市约20公里处。长安占地面积约为36平方公里。仅其中的长乐、未央二宫，即占去全城面积的近二分之一。未央宫宫墙全长约9公里，宫城规模巨大，而长乐宫围墙还要长些，超过10公里。皇宫壮丽，远过于汉代以前的任何一个宫殿。长安城同样壮丽，同样远过于汉代以前的任何一座王城。

长安城不仅规模宏大，而且礼数周详，功能齐全，大抵尊王敬礼，前朝后市，种种中国封建时代的规范，已经基本具备。自秦之咸阳、汉之长安，到唐之两都，六朝金陵，直到明清首都北京，中国古代王城建筑，可谓一脉相承。而为其奠基者，非秦汉

莫属。秦汉王城，更享有开拓者的光荣。

汉代艺术尤有特点，一是规模宏大，非先朝可比；二是产品方向有了改变。殷周时代主要作为礼器的青铜器等，开始向生活日用品方向转化。如果说，殷周的青铜器，以铜鼎之类的大的礼器作为代表，那么，汉代的青铜器已向铜灯、铜镜、铜炉、铜壶、铜奁方面转化。不但工艺更为进步，而且风格发生大的演变。汉代的铜器，进入百姓之家，说明汉代文明确实有了莫大变化。汉代工艺美术的另一件大事是完成了自周代以来的白陶向瓷的跨越。据现有资料证明，中国瓷的首次成熟，当在东汉中期。中国瓷的出现，对于中国古代文明而言，其意义绝不亚于蔡伦造纸，也不亚于黄道婆对纺织机的贡献。

汉代音乐与舞蹈，亦是大恢复、大引进、大融造、大创作的时代。汉代音乐、舞蹈，尤其是汉代音乐，大约有三个方面的来源。一是恢复先秦礼乐的必要，加上叔孙通、陆贾的帮助，更提升了儒家礼制的地位。二是成立专门机构，负责收集、整理、改编民间音乐。民间历来是文学艺术的策源之地，又是宫中音乐的补充和延续，战乱期间，还是宫廷音乐的最好的保护者。宫乐既入民间，就不能原封不动，加上原来民间音乐的掺入，和新的乐章的创造，于是改旧弦为新弦，化故声作新声。以致举凡太平盛世，民间音乐都欣然成为新的音乐的发祥之地。汉代已进入太平之世，搜集民间音乐，正是顺应了社会发展的潮流。三是西域乐器和音乐的引入。张骞通西域，引入的不止是政治联盟和经济作物，对乐器和乐舞的引入，一样意义超凡。现在中国人最为熟悉的乐器如琵琶、胡琴、笳、角、铜拔、觱篥等乐器，都由西域传来。幽默的是，虽然表现楚汉相争大题材的乐曲，莫过于琵琶独奏曲“十面埋伏”了，而刘项诸人绝不知道琵琶为何物。可见国家的开放有多么重要，表示中国的文明，未必非用中国的创造，只要于中国文化有好处的，管你三七二一——还是鲁迅先生的思想正确——只管拿来就是。

汉代音乐，不但有专门的管理机构，而且有了出色的人才。照理说，春秋战国时代，也有极富天分的乐师，如上面提到的师旷即是其中的一位。但真的说到彼时这些乐师的作品，则语焉不详，或寻而无迹。汉乐则不同，汉代著名的音乐人物中，至少有李延年及其大批乐府歌词存在。

李延年能歌善舞，而且擅长音乐创造。他将张骞从西域带回的横吹曲《摩诃兜勒》编成8首《新声》，不但在彼时有很深的影响。也是我国历史上首次保存的标有作者姓名的乐曲。不仅如此，因为他歌喉美妙，他的歌声也曾打动汉武帝，并且成就了一段英皇爱美人的故事。

汉代歌舞发达，不但宫廷而已。换句话说，即汉代雅曲既兴，俗乐亦不让人。而且越是民间歌乐，越具有生动活泼，感人肺腑的力量。汉高祖，虽为皇帝，却是粗人。他还乡之时，与乡人唱《大风歌》一首，悲凉慷慨，数行泪下。而民间歌曲，犹有动人之作，如汉代铙歌《上邪》，虽流布千年，读之犹动我心。

上邪！
我欲与君相知，
长命无绝衰！
山无棱，江水为竭，
冬雷震震，夏雨雪，
天地合，乃敢与君绝。

此真情中女杰，配以铙歌重现，该是何等悲怆激烈乃尔。

汉代角抵、杂技、俳优戏亦十分发达。角抵与杂技，并非始于东汉。战国时代，已各有千秋，秦王统一六合，将这些不同诸侯国的角抵，俳优之类引入秦国，成为宫廷生活的一个特别景观。角抵源于武技，此时已归入娱乐，实战性质改变，娱乐功能提高。到了汉代，特别是与西域诸国往来的通道打通之后，西域乃至罗马（中国古书称之为大秦）与印度的杂技幻术传入中国，更使汉代的杂技增添了异彩。

汉代杂技发达，内容丰富，大抵后代中国杂技所有的基本内容，在那个时候已然齐备。从大的门类上说，如杂技、幻术、训兽、斗兽、俳优戏、象人戏，各成体系。单以杂技为例，诸如柔术、倒立、筋斗、跳丸、弄剑、耍罈、旋盘、扛鼎、舞轮、长午技艺（时称寻橦）、空中走索（时称高絙）、冲狭、蹴鞠，加上昔时单独存在的角抵，可谓形形色色，五花八门。

汉代杂技等表演艺术之所以能出现这样的局面，一是因为汉代富足，有了使这种艺术得以发达的物质；二是汉代开放，为中国的本土艺术注入了新的血液，从而转换生成，又成新趣。

书法艺术在秦汉时代亦有突破性发展。其中秦的功劳是统一六国文字，出现和颁行了小篆。小篆的集成与规范者乃是李斯、程邈、胡毋敬与赵高等人。秦之前，六国文字不统一，其基本

形态属于大篆这个范畴。大篆繁难,不易掌握,更不易推广。大约在战国时代,即已开始大篆向小篆由繁即简的过渡进程。小篆的创立,昔人往往归功于李斯、赵高等,恐不确。确切地讲,李、赵诸人乃是这种文字的定型者,又是当时杰出的书法人物。小篆的创立,非一人一时之事,但秦皇李相有特别的功劳,也是应该肯定的。因为小篆,才有了后来的秦隶、汉隶的发展与发达。

大篆由繁就简,成为小篆。小篆由圆转方,成为隶书。隶书在秦之前情况如何,没有确证,但大约也不会是空穴来风。来自秦代,则全无疑义,因为有文物为证。汉隶则成就非凡。西汉上承秦汉,东汉犹有新变,从而完成了中国古代文字演进和书法创作的一个重要的历史阶段。

汉代书法的发达,不仅隶书而已,草书亦兴于此时,楷书亦有先兆。大抵到了东汉时期,篆、隶、草、行、楷大体上已诸体皆备。只不过,直至汉灭,隶书依然居于主导地位,草书饶有成就,行、楷书尚在初始与探索阶段。

汉代书法,成就超越前人,且风格多样,为后代的中国书法流派纷呈的局面,昭示了一些晨光吉兆。今人以今法归纳汉代书法风格,认为可分为四个类型,即:

第一类,古朴厚重,茂密雄强。如《裴岑纪功碑》、《张迁碑》、《衡方碑》等。

第二类,奇纵恣肆,奔放不羁。如《石门颂》、《杨淮表记》等。

第三类,典雅工整,法度谨严。如《华山庙碑》、《史晨碑》、《乙瑛碑》等。

第四类,飘逸秀丽,瘦劲刚健。如《曹合碑》、《礼器啤》、《孔庙碑》等[1]。

汉代书法成就卓著,同时涌现一批杰出的书法人物和书法著作。这些书法人物与著作中,包括西汉史游与他的《急就章》,东汉曹喜与他的《笔论》,东汉张芝与他的《笔心论》,蔡邕和他撰写的《熹平石经》,以及杜度、崔瑗、王次仲、刘德升、梁鹄、师宜官等。

值得注意的是,这些最为著名的人物中,既有著名的汉末艺术家,如蔡邕、梁鹄、师宜官、王次仲,也有小篆创新者曹喜、传说中的行书创立者刘德升,尤有草书艺术的杰出作者,如史游、杜度、崔瑗、张芝等。其中史游、张芝的名气与影响尤大。史游的《急就章》称为"章草鼻祖",张

① 岳庆平、尚琤著:《中国秦汉艺术史》,人民出版社1994年版。

芝则被后人奉为“草圣”。

总而言之，秦汉书法是中国书法史上的一个极其重要与繁荣的时期，虽然它的成就尚不能与魏晋、隋唐时代的书法相提并论，但与先秦时代的书法相比，它显然已经进入自觉创作的历史时代。自觉而不自由，是它不如魏晋书法的地方，由自在而进入自觉境界，则使它不但为后人留下了极其宝贵的碑刻史料，而且为中国艺术史推出了第一批书法大家。

秦汉篆刻亦有突出成就，篆刻以小篆而名，制印以隶书为特色。名印家，屡见不鲜。中国印业，俗称“篆刻”，可见秦汉印业之地位。虽不若后世篆刻的变化多端，亦足以成一代风华。

书法篆刻之外，秦汉绘画亦有大进，其成就虽不似汉代书法那般显赫与卓著，但画像石与画像砖方面也均有不俗表现。且这些画像砖石，分布地域广阔，艺术风格各异。它从一个方面反映了汉代建筑的雄浑博大，同样也展示了汉代在绘画艺术方面的追求与审美趣味。

秦汉雕塑，成就非凡，影响奇大，汉代雕塑其实是汉代建筑的组成部分，这一点，中国文化与西方文化有一些区别。古代雕塑，比较早地从建筑中独立出来，在近代更与绘画产生更为密切而广泛的关系。中国雕塑，至少在民国之前，总是与建筑密不可分。其独立出来的部分，就失去了大风格，而成为手工艺品。汉代雕塑，大率如此。但在后人看来，这些雕塑艺术，本身即可独立成章，即使它所归依的建筑已消失殆尽，它们本身的艺术价值依然不可轻视。

秦汉雕塑，以材料划分，可以分为陶俑、木雕、铜铸像与石雕石刻等几个大类。但青铜艺术的盛期已过，其艺术成就比不过殷周时代。但在陶、石雕塑方面，却是英姿勃发，超过前人。其中秦代陶俑、汉代石雕，更是中国古代艺术史上不可多得的艺术宝藏。

秦陶俑的内容也多，最杰出的代表，乃是前面已屡屡提及的秦始皇陵中发现的兵马俑。这些兵马俑不但造型生动，工艺高超，而且群体庞大，妆如真人。其艺术成就，不但在中国艺术史，而且在人类艺术史上也是绝无仅有的。其被一些研究者誉为世界八大奇迹，信有由矣。

汉代最突出的雕塑艺术乃是石雕石刻，其中最为典型也最具影响的是霍去病墓石刻。霍去病乃西汉最著名的将领，他在北征匈奴中立下赫赫战功，其军功

卓异，几乎压倒他的军中前辈人物大将军卫青。霍去病墓的石雕，不是单独的雕像，而是一个寓于艺术匠心的雕塑群。其中包括马踏匈奴、卧马、跑马、卧虎、卧象、石蛙、石鱼、野人、野兽、人与熊等14件雕品，另外，还有两件题铭刻石，共计16件作品。这16件作品，从立于坟墓之上，参差排列，错落有致。这些石雕既反映了汉代雄浑不群的时代风范，整个群落，更体现了汉王朝与这位绝世不二的英雄统帅的精神品貌。

三、浑扬壮丽，大汉雄风

汉代艺术，最有风格。说汉代艺术有风格，不等于说别代艺术没有风格，而是说，汉代艺术风格的独特性可贵性。与西方艺术相比，中国艺术，更强调婉约含蓄，更推崇内在韵味。相比之下，西方艺术似乎更多阳刚之气，酒神精神。中国艺术多阴柔之美，内方外圆，浓而不烈。但秦汉艺术则不然，秦汉二朝的时代特点，就不是柔媚之体，而是充满了阳刚之气；不唯自强自立，而且具有外向性情；不但要管好国家事，而且要料理天下事。秦朝兵锋，天下第一，汉代豪举，举世无双。讲究的是大动作，大排场，大风范，大举措。体现在艺术风格方面，则有了如下三大特点。

其一曰，立意雄大，不拘小节。秦汉艺术，以雄大著称，表现在建筑方面，固然十分突出，但未止于建筑一苑而已。其书法，其雕塑，其绘画，其工艺，无不带有这种独特的时代风尚。中国古义，雄大为美，岂止美也，大的往往最好。虽然，大而无当，便走向反面，但于秦汉而言，却是大有大的妙处。以至于一大可遮百丑，并不十分在意细枝末节，小的失误，可不管它，甚至小的精妙，都不管它。仿佛参天大树，虽有鹊巢蚁穴如许，又有刀痕累累斧迹斑斑，都无损它的雄奇壮美。它只管立于天地之间，雄然傲然天然自然，一派独立造世的精神气象。汉代艺术，以大为长，这是后代艺术很难比拟的。这固然是汉人精神之体现，亦是艺术历史发展之必然。

其二曰，风格浑厚，不问空灵。汉代艺术因其雄大而浑厚，又因其厚重而更增威严之气。什么韵律空灵，无须有之。灵长类动物固要空灵，飞禽异兽才要韵律。象本巨物，空灵何用、韵律何用？巨物本身就是一美，本身就是一韵。而且，惟有阔大的时代才能生此灵性，惟有充满豪气的社会才能生此韵律，此谓不灵之

灵，不韵之韵。汉代的空灵与韵律便生之于这样的浑然一体造化天成的历史风格之中。

其三曰，形象朴野，不求雅致。雅字最能代表中国士大夫气，典雅二字，意蕴高洁。然秦汉艺术，不求典雅，但要雄放，其基本形态，便多朴讷土野之气。仿佛中国书法，后世帖学固兴，碑学总占有它的地位。碑学多朴，正如汉字多拙，有拙有巧，有朴有华，才成就中国书法的独有意境。汉代艺术，正在朴野方面成其气候。汉字之朴，非后代书法可以比拟。汉建筑之朴，亦更有其独特的风范。其余绘画、工艺无不尽然。特别汉代雕塑，尤多此意。霍去病墓石雕，比例或不适当，线条或不优美，手法或不高妙，形态或不灵俊。然而，比例虽不适当，仿佛亦无须适当；线条既不优美，仿佛亦无关优美；手法或不高妙，仿佛本不求高妙；形态固不灵俊，仿佛其初衷就不屑灵俊。然而，唯其朴野，才更体现其迈世绝伦的雄浑宏大之气。这种气氛实在不是后世的空灵小品可以与之比拟的。由此观之，朴野自有朴野之妙。一方园林，一栋精舍，小桥流水，春花秋月，固亦一时雅曲，一觞一爵，一悲一叹，亦有多少情致。然而，这不是秦汉风格。秦汉之风，唯一雄字可著，其艺术形态，多归于朴野，确实不错。

然而有两点需要说明：

其一，秦汉艺术风格并非一成不变。大体说来，西汉与秦代艺术之风更多相近，而后有所发展。东汉则逐步走向清新精雅。这和汉代尊儒习俗固然有关，也和社会的历史发展有关。

到了汉末，社会开始进入动乱时期，艺术不仅属于时代，而更是属于个人，于是魏晋时期的种种迹象已然日见清晰。

其二，秦汉雄风，以秦汉王朝的强大为依据。但秦王朝命短如斯，汉王朝由盛至衰，虽有光武之中兴，已然无法恢复西汉本来的强大面貌。因之，汉代艺术风格亦随王朝的衰变而变化。况且，秦汉艺术主体上属于群制时期，其个人作品，主要表现在书法方面。群制的优势在于雄浑博大，其劣势则表现在艺术作品的个性不能得到充分的张扬。所以，纵观历史文明，往往其缺点与优点并不能全然分开。既不能全分开，便不宜单以优点或缺点评定它们，这些缺点优点混成的特色，实在是它们本身的特点。而这个特点的改变，又不是秦汉王朝自身可以完成的了。

因自觉而飞跃——魏晋南北朝艺术

一、魏晋南北朝艺术特色——龙翔凤翥自觉天

魏晋南北朝是中国自秦统一天下以来，又一次天下纷争，其势难一的历史动荡局面。这个时期的政治与社会态势既不能与秦王朝相比，更不能和汉王朝相比。魏晋出于汉，不是汉兴的结果，而是汉败的结果。因汉朝大乱，才能魏、蜀、吴天下三分；因魏、蜀、吴天下三分，司马氏才有机可乘。但晋王朝的命运亦蹇，秦王朝固然命短，短的辉煌，晋王朝同样命短，却短得凄凄惨惨，没有半点英雄性格、烈士情怀。

然而，魏晋的大乱，却给中国艺术提供了一次新的历史机遇。个中原因，稍后再说。从结果上看，魏晋南北朝的政治业绩，固然既比不过前面的秦汉，又比不过后面的隋唐。但在艺术表现上，却是一个超越前人启迪来者的特殊的历史时代。这个时代无疑给中国艺术注入新的活力，带来新的精神，形成新的风范，更创造了新的机遇。

秦汉艺术之美，美在其大。魏晋艺术之美，美在其新。这个新字，不仅是增添一些新的内容而已，而且是历史的新的觉醒。魏晋之前，中国的艺术历史，在总体方面处在自在阶段，而由魏晋发其端，经过南北朝的努力，中国艺术进入自觉状态，达到新的历史层次。

魏晋南北朝时代的艺术自觉，并非孤立现象，客观地说，这个时代，首先是文学的自觉，其次是艺术的自觉，或者说是文艺的自觉。魏晋之前，中国文学不自觉，诗歌固然是独立的体载，但自先秦至汉，人们更强调它的社会功能，伦理功能，而对其审美与艺术追求，不甚了了，或说不屑了了。诗歌尚且如此，散文更是如此。狭隘文学意义上的散文作品。可说未曾有之。先秦诸子散文发达，汉代史学散文尤其发达，但皆非纯文学意义上的文学作品。到了隋唐时代，才有文笔之分，才有文体之论。所谓文笔之分，是将文学意义上的散文称之为文，而将其他散文称之为笔。文体之论，是以文学审美为视角，对于不同散文体裁，给予新的艺术要求与规范。

文学自觉，艺术亦自觉。整个时代，不但文学艺术创作十分丰富与兴奋，而且文学理论与艺术理论同样丰富与兴奋，或者说

更为丰富与兴奋。彼时的社会风尚，不但要论人，而且要论文、论艺。不但论文、论艺，而且要建立体系，确定准则，论级论品。魏文帝曹丕的《典论·论文》肇其端，到陆机的《文赋》，再到刘勰的《文心雕龙》，钟嵘的《诗品》，中国的文艺批评达到空前的繁荣。这些文论作品之外，还有《世说新语》，对比阅读，必然会对当时的世态人情、审美情趣，得出一个鲜明的印象。

文学理论如此，艺术亦不饶人。先有顾恺之的几篇艺术理论著作，又有谢赫的《古画品录》，同样开一代风气。尤其是谢赫《古画品录》中提出的“六法”，在中国绘画及艺术史上占有特别重要的地位。大而言之，中国古代画论，在整体要求上，大约没有出其右者；小而言之，“六法”的审美价值，不止于绘画一途而已。什么是六法？

一曰气韵生动是也；
二曰骨法用笔是也；
三曰应物象形是也；
四曰随类赋彩是也；
五曰经营位置是也；
六曰传移模写是也。

当今博学才子钱钟书认为，对这六法，昔人标点有误，应改为：一曰气韵，生动是也；二曰骨法，用笔是也；三曰应物，象形是也；四曰随类，赋彩是也；五曰经营，位置是也；六曰传移，模写是也。且不论这改法究竟是否合古人的意，至少，用此法解说，更使今人易于明白六法的层次与指向。

魏晋南北朝时代的文学艺术理论发达，未止于上述种种著作而已，但即使只有上述诸种著述，已然蔚为壮观，足以羡煞人也。

魏晋南北朝时代艺术批评的形成与兴起，至少有如下四个方面的意义。

第一，它有力地促进了艺术创作的自觉与繁荣。

艺术批评，也可以称之为艺术哲学，它既是艺术创作发展到一定程度的必然产物，同时也是艺术创作成熟的标志和催化剂。因为它相对于艺术创作处于自觉的认识状态，因而，它对于艺术创作往往具有指导价值。艺术如人，自觉与不自觉有大不同。即使粗鲁愚蛮如黑旋风李逵，也是如此，未上梁山时，他只是使气打架，到了梁山，则开始替天行道，就不再使气打架，而是用心打仗了。自觉的状态，可以改变一个事物的性质。人也是动物，但人有自觉，它能分清谁是我，我是谁。老虎也是动物，但它没有自我意识，所以终其一生，

弄不清谁是我，我是谁？此人类所以成为人类，而老虎终不过是老虎而已。魏晋南北朝时代，因为有了艺术自觉，无疑给它的艺术创作，增了一副明亮的眼睛。

第二，魏晋南北朝的文艺批评，显然比秦汉以前的文艺批评更高了一个理论层次。西汉以前的文艺批评，重在社会功能方面，虽然不同的学派和人物，其价值取向有所不同，但其基本态势，又大同小异。以春秋战国时代的文艺理论而言，儒学重在其善，老庄重在其真，墨家讲节用，法家讲功利。总而言之，虽是文艺理论，却是非文学艺术的文艺理论，即它们不以艺术标准为标准，或者说不以艺术标准为首要标准。在他们那里，艺术只是现象，现象后面别有本质，艺术只是敷衍物，艺术上面别有主体，艺术只是结果，结果前面另有原因。魏晋开始自觉，南北朝时全然独立，艺术自身的规律得以发挥，艺术自身的价值得以确立。鲁迅先生曾戏称之为“为艺术的艺术”。中国艺术历史虽长，但真正独立成一门领域，不在先秦，不在两汉，而在魏晋南北朝时。这是魏晋南北朝时代的特有光荣。

第三，因为文学艺术理论的自觉独立，进而促使魏晋南北朝时代产生出划时代的新的艺术精神。这种精神的集中表现，即从对群体的重视，转向对个体的重视；从对社会及其理想的重视转向对人的重视。

魏晋之前，无论哪家学派，都把注意力集中在社会整体方面。墨家如是，法家如是，道家如是，儒家也如是。杨朱是主张为我的，但他并不强调对个人即对自我的分析，而是一种特别的社会追求。即使这样，他的追求犹然为社会所不容。墨子讲兼爱，不论等级身份，孟子反对；杨朱讲为我，又不合仁爱的精神，孟子也反对；孟子一生批杨、墨，最得社会赏识。从后来的社会情势看，法家、道家，都有用武之地，杨、墨二家很快默默无闻，归于沉寂。儒家虽讲仁者爱人，又特别重视自身修养，所谓“吾日三省吾身”，但归根到底，他们所强调的不是个人价值而是社会理想。所谓修身齐家治国平天下，修身只是基础，齐家治国平天下才是目的。儒家这些主张，经汉武帝和董仲舒的一番变革，更使经学盛行天下，知识分子以读经、习经、注经、考经为己任，终于弄得灰头灰脸，没了自我知觉，成为历史文明中的一大悲剧。

魏晋时代则不同。汉末时

代，经学虽为官学，依然礼崩乐坏。彼时的杰出人物如曹操、诸葛亮等，依然对儒学没甚兴趣。曹孟德虽是孝廉出身，但他用人的标准，却是“唯才是举”，管你什么人，有本事就要。诸葛亮虽然在后人眼中，几乎是儒学典范，而他所研习的，以及他向刘禅推荐的书籍，却以申、商法学为要籍。魏晋以降，旧的礼俗已不适应社会需求，反倒是一些专与旧礼俗作对、作怪的人物，足称一时风流豪俊，如三曹父子、建安七子、竹林七贤。加之玄学盛行，于是，对人，尤其是个人的重视；对个人品位，尤其是对个人才能的重视；对艺术，尤其是对艺术品位的重视，成为一代时尚。

以《世说新语》为例，该书共计36章，虽以“德行第一”，但其内容纷杂，已非儒学风范。其中专设“文学”、“捷悟”、“夙惠”、“巧艺”、“伤诋”、“任诞”、“术解”、“轻诋”、“假谲”等章，更非儒家本意。其中有几则故事，似特能代表彼时的社会风流与时代精神。

一是讲阮籍的，说步兵校尉府中职位缺员，那府中的厨房内且有几百斛好酒，于是阮籍自荐，要求去做步兵校尉。又说，阮籍先生一位邻居家的妻子，长得很是漂亮，在酒店中卖酒为生。于是阮籍先生便常去这女子店里喝酒，酒喝多了，便在人家身边睡去。这女子的丈夫起初十分不放心他，后来慢慢观察，也没怎的。

因为校尉府厨中有酒，便自荐做校尉，只为有美妇人当炉，便常去饮酒。好酒好色，岂士人所为？更不消说儒者了！然而阮籍本人回答得却好，他老人家曾对人言：“礼，岂为我辈设也？”[①]

又有王子猷访戴逵事。昔王子猷住山阴县，一天夜降大雪，他一觉醒来，但见四处晶然，十分兴致，连夜坐船去看望戴逵。船走了一夜才到戴氏居住的剡县。及至到了戴家门前，偏他老先生兴致已尽，于是叫人转舵而归。人家不明白他的心思，他回答说：“吾本乘兴而行，兴尽而返，何必见戴？”

这等乘兴，可谓“率性而行”，虽有礼教，形同于无。

又有一则赵母嫁女事。女儿临出门时，这位赵老太太嘱咐她说：“慎勿为好。”女儿不解，问她说：“不为好，可为恶吗？”老太太回答说：“好尚不可为，恶更不能为了！”

这又是一个悖论。好且不能

① 《世说新语·二十三》。

为，恶更不能为。那么，该怎么样呢？不知道。但这故事的重要思想价值，不在于有什么答案，而在于它提出了疑问。同时，它也反映了那个社会的心态与人们内心的疑虑。当人们已经不知道是积善还是作恶的时候，那么，这个社会确实到了该变一变的时候了。魏晋南北朝时代，因为人们发现的悖论甚多，于是深究细清，于是玄学兴起，于是佛学东来，使人们对世界对艺术的认识又深了一层。

魏晋时代的艺术精神，乃是一种以个人创作为评品基础的艺术精神。而魏晋南北朝时代最值得后人借鉴的也正是这种精神。

第四，魏晋南北朝时代的文学艺术理论，已经到了可以独立作为的时候，它们以自身的实绩证明了自己的存在价值。其中一些经典著述，如文学方面的《文心雕龙》、《典论·论文》、《文赋》，诗学方面的《诗品》，艺术方面，包括绘画类的《魏晋胜流画赞》、《论画》、《画云台山记》、《古品画录》、《叙画》、《画山水序》，书法类的《隶书体》、《四体书势》、《草书状》、《笔阵图》、《书论》、《笔势论十二章》、《用笔赋》、《行书状》、《进书诀表》，以及《论书》、《书赋》、《笔意赞》、《古今书评》种种。

这些艺术理论，尤其是其中经典性质的书、画理论，不但成为中国后代书画家所奉圭臬，而且它们本身也可以说是中国艺术百花园中一株株娇艳无比的鲜花。

二、魏晋艺术与艺术理论的成因

魏晋南北朝时代有两个基本特点，一个特点，这是一个充满战争与动乱的年代；另一个特点，这是一个由乱而治的年代。

不论魏晋时期，还是南北朝时期，都没有恢复秦汉时代的大王朝、大气象。从这个意义上讲，这是一个衰败的时代。衰败的时代，竟然又成为一个艺术自觉甚至初兴的时代。这在逻辑上有些矛盾。衰败不是理由，自然也不能成为艺术发达的根据。那么根据是什么呢？

衰败不是艺术自觉与发达的理由，但打破旧的体制与格局却是艺术自觉与发展的理由。换句话说，对于魏晋的所谓衰乱，应该做具体分析。

魏晋时代的衰乱，本质上是汉代体制已然不适应社会发展需要的反映。汉代体制实行400多年，到西汉末年，已然出现颓

势，虽有光武中兴，但没有从根本上解决问题，所谓中兴之兴，不过是暂时的矛盾缓解而已。自东汉中期之后，国家之患已无可挽回。到了桓灵时代，更是江河日下，无药可医。于是，由自然灾害作由头，引发全国范围内的农民大起义。于是天下大乱，于是军阀割据，于是三国鼎立，于是有志气有见解有才干有抱负的中国人，开始寻求新的方向。然而，这并不容易。汉代之衰，首先是体制的衰败，这种衰败，未尝不是一件好事。

汉代体制既已不适应社会的需求，汉代旧有的思想价值体系同样不能适应社会的需要。皓首穷经的知识分子道路，已为开明的有才有识的知识群体所厌恶，所唾弃。惟其如此，才有建安七子，才有竹林七贤，才有郭象、王弼和魏晋玄学。

魏晋玄学可以说是那个时代的一次思想革命，只是这革命虽然来得深刻，但不能与社会实践密切配合，也不能得到最广大社会基层人民的欢迎。因此，它的影响固大，但命运并不长久。尽管如此，玄学在中国的出现，依然是一件很重要很了不起的大事。其在思想方面的影响，有弃旧从新，承先启后之功。经学兴盛时代，没有玄学的地位，佛学东来之后，玄学又退出思想舞台，它在旧经学与佛学之间，放出一片光芒，成为一时之显学。

经学束缚人们的思想，它的前期，或有些助国家之治的功劳，到了后来，已然成为烦琐哲学。所谓今文学派与古文学派相争相斗，没有结果，也没有坚实的社会基础，斗到最后，被有兵有枪的军阀一脚踢开完事。玄学有解除思想禁锢之功，虽然命运并不长久，但能打破旧的束缚本身就很有价值。玄学或有儒学成分，但与道学更多相通之处。而魏晋南北朝的艺术思想多与老庄特别是庄子学说有关。其间，庄子的功劳自不可没。大凡魏晋南北朝时代的艺术家们，身上都有几分庄子气味，也有几分玄学味道。佛学东来，论其时序，则在东汉时期，已成气候。但经学统治不破，佛学东来大半只是民间活动。上层人士或有所闻，影响无多。汉末开始的大动乱，大困苦，人民流离失所，社会日成荒野。于是儒学理想，成为泡影，玄学之说，高不可攀，而佛学慈悲，最合民心民意。于是佛学乘时而作，成为南北朝时期最有影响的文化形态。佛学博大精深，比之儒学更多思辨，比之玄学更近民生。于是既得到普通人民拥戴，又得到知识界的青睐。魏晋南北

朝的艺术，除去黄老的影响而外，佛学影响亦不可低估。

但要说明的是，汉代经学虽然已经不能维持旧态，但儒学传统未因此而走向末路。事实上，无论如何，儒学都是最适应中国封建文明需要的理论体系与精神理念。所以诸葛亮固然特别重视申商之学，他骨子里还是一个正儒。否则，为什么全权在握，不自立为王，还要对于刘氏政权鞠躬尽瘁，死而后已。曹操固然一代枭雄，但看他上对父母，下对妻儿的做法，看他一生行止，尤其是择长以立嗣，薄葬以终命这些方面，他骨子里依然是儒学路数。其余如嵇康、阮籍、王羲之、顾恺之等许多魏晋南北朝的文学艺术人物，其思想文化结构，还是以儒为本，参之以玄、道、佛学。他们的可贵之处在于，他们虽然遵循儒学传统，但不是只知经学的腐儒；他们虽然接受、消化了许多新思想，却又不曾忘却儒学教化的基础。于是，在新的理论结构形态下，形成新的历史风貌和艺术品性。

魏晋南北朝时代的另一特殊情况，即民族矛盾与民族冲突。这种冲突，虽古已有之，但少数民族以如此规模入主中原地区，在中国尚属首次。其过程，自然是极其痛苦甚至极其惨烈的，而其结果，却又坏事成为好事。站在现代的立场，回顾这一段崎岖艰难的历史之路，又可以看成是中华民族历史融合的一件幸事。而这个民族冲突与融合过程，显然也给新的文化形态的形成提供了一些有利的条件。

在这个特殊的时代，北方则民族冲突激烈而漫长，南方则门阀之见顽固而难化。中国的门阀文化在魏晋南北朝时代影响最为巨大，其总体态势已与历史发展不合。但其势力之大，使得曹操不向他们让步，就坐不稳天下，而司马氏既向他们让步，又成为形成新的动荡的根由。但门阀文化也不便一概否定，毕竟在门阀文化下，保留了相当多的传统文化基因，而东晋时代江南的显赫家族，如王、谢之家，还为当时的中国提供了很多杰出的政治人物、军事人物、文学人物和艺术人物。

魏晋南北朝时代正是在这七乱八乱之中，给了艺术发达的机会，给了艺术理论成熟的条件。但是，这毕竟是一个过渡的时代。尽管这个过渡时代确实是太长了些，自汉末算起，大约经过四五百年时间。然而，历史的经验证明，一个新的文明的形成，没有十几代人的努力，是绝对办不到的。生活在今天的中国

人，回首150年近代历史，更能体悟其中滋味。何况说，魏晋南北朝要解决的问题很多，惟有这些问题能得到解决，新的盛大的文化繁荣，才能重视于神州大地。

这些问题包括：

在民族关系上，化解汉族与少数民族的矛盾；

在思想文化上，化解儒学与道教、佛教的矛盾；

在社会阶层上，化解门阀文化造成的种种不良影响。

我们知道，这些问题的真正解决要到隋唐时代才有圆满的结果。而魏晋南北朝时代，只是秦汉文化的瓦解之声，又是隋唐文明的精彩序曲。

三、魏晋南北朝的主要艺术成就

魏晋南北朝的艺术成就非止一端，但最有特色的，则表现在雕塑、书法和绘画三个方面。

中国雕塑艺术的历史很长，并非全是引进的产物。但最有艺术价值的部分，无疑与佛学东来有最密切、最直接的关系。佛学自东汉传入中国，到南北朝时期已成文化大气候。佛学东来，所传来的不仅是佛经佛典，更重要的是佛学文化，而其中一个重要方面，即佛寺与佛像雕塑。佛寺的建立，需要的条件又多些，而石雕泥塑则更易成功，也更易传播。于是沿佛学东来的路线上，渐次出现了许多石窟与佛像。这些石窟的建设时间很久，不是一朝一夕可以完成的。而它留给后人的，差不多就是一座一座的丰碑与宝库。

彼时的石窟建筑，自然以敦煌、龙门、云冈最为有名。但这三大石窟，只不过是保留下来的最为杰出的代表而已。除三大石窟外，还有麦积山雕塑群，巩县石窟，邯郸白堂石窟，太原天龙山石窟等等。其艺术价值，都非同等闲。

石窟内的雕塑，除艺术表现手法各异，所用材料和雕法也不相同。敦煌，麦积山的雕塑以彩敷泥塑为主，兼有精美绝伦的壁画，两相辉映，更多光彩。云冈、龙门石窟，则以石雕石刻为主，风格凝重，别具一格。不论前者还是后者，其艺术手法之高，艺术形象之美，艺术价值之大，不亲临其境，难于体悟。而这些宝贵的遗产只不过是未曾毁灭的部分而已。新疆拜城克孜尔千佛洞，曾发现高达16米的大佛塑像的遗痕。只是雕塑木身已不复存在。唯其如此，犹然引起世界各地知情者的无比惊讶。雕塑做到这样的巨大规模，不能说不是一个历史的奇迹。

魏晋南北朝时代，最有影响的艺术门类，当是书法。中国书法，如果以甲骨文为第一阶段，那么经过春秋、战国时代的大篆，秦代的小篆，汉代的隶书，至此已是第五个阶段。真、行、草、隶、篆，在东汉末期，已皆有其迹，或已成为时典，或已成其雏形。进入魏晋南北朝时期，则各种书体都有了充分的发展。其行书成就，更达到历史的高峰。大约任何一种书体，必是一个特定时代的产物。所谓一朝之人行一朝之事，“江山代有才人出，各领风骚数百年。”秦以篆胜，汉以隶胜，晋以行胜，唐以楷、草胜。后人可以超越前人，但这种超越只能表现在新的区域，新的层次和新的信息传布基础上。中国书法，最重风格，而时代不同，取向有别，所谓“晋人尚韵，唐人尚法，宋人尚意。”晋代书法，表现的是一种状态，一种精神。这种状态似乎是难于言传而只能领悟的，这种精神又似乎是只能感受而难于表达的。但它是一种实实在在的存在，而且，我们将晋代书法与唐代书法只消一经对照，马上会体会到那风格的不同。唐人尚法，虽创作自由又必中规中矩；宋人尚意，虽传统自在又匠心独具。唯晋字自由放达，表现出特有的气质与精神。这气质即是卓而不群的艺术表现，这精神即是天马行空不受羁约的自主精神。唯有这气质与精神，才是晋字不可超越与企及之处。终整个中国古代艺术史，在这个层面上，没有哪一代的书法家可以说后来者居上的。

魏晋南北朝书事之盛，书法家之多，也是前无古人。据书法史家统计，史上留名的魏晋南北朝时代的书法家约有四五百人之多。其中有皇帝，有宰相，有将军，有文人，有隐士，有官僚，有政客，有男性，有女性，有善者，有恶者，有少年，有老人，有俗人雅士，有和尚道士，有儒生，有诗人，有英杰，亦有小人。魏武帝自是一代英杰。陈留王却是才高八斗，郁郁不得志者。张昭为三代老臣。蔡文姬系旷世才女。钟会是有才无行。诸葛父子忠义千秋。孙皓是恶魔一般的皇帝，字却写得很好。嵇康、阮籍为名士，陆机、陆云为才子，羊祜为将军，杜预为大将，左思为诗人，刘聪为赵主，加之王家玉树，谢室风流，更有梁鹄、卫瓘、李靖、卫夫人、王僧虔、萧子云这一班书法大家，可谓豪杰辈出，风云际会，成就一代风华。这还不包括南北朝时的同样众多的书法人物。

魏晋南北朝时，最有成就最富影响的书法大家乃是钟繇与

王羲之，王献之父子。

钟繇自是一代丰碑。钟繇系魏时高官，官高而不掌权，使他有闲暇有精力有雅兴去钻研书学。而他本人，更是迷于此道，呕心沥血。史传，他因为想得到蔡邕手迹，便急得“捶胸吐血”。他所交往的是当代名人，与彼时书法高手更有众多的接触机会，上至曹操，旁及邯郸淳、韦诞、孙子荆等书法名家，常常一起切磋技艺，探讨书理。因此，他不但在书法实践方面有大建树，在书法理论方面亦能独树一帜。钟繇的时代，正是汉隶向楷书、行书的转向时代，他一身而兼二任，既有理论之明，又有亲身所好，为中国楷书行书的确立做出了贡献。《书断》评论他说：“其真书绝妙，乃过于师，刚柔备焉。点画之间，多有异趣，可谓幽深无际，古雅有余，秦汉以来，一人而已。”① 《宣和书谱》也评论他说：“楷法，今之正书也。钟繇《贺捷表》，备尽法度，为正书之祖。”②

王羲之则是中国书法史的一座高峰。中国文化传统，赞誉最杰出的人物，则尊之为圣。孔夫子自是大圣人，其余张机为医圣，杜甫为诗圣，吴道子为画圣。书法人物中，则王羲之人称“书圣”。书中之圣者，天下第一，无可超越之谓也。

羲之书法，各体皆称善，最为世人折服者，乃是他的行书。所谓各体皆备，行书第一。《兰亭序》更被誉为“天下第一行书”，此所谓一代之人书一代之字者也。

王羲之书法对后人的影响，也是独一无二的。虽然也有不同意见，但事实如此，翻案也难。尤其是盛唐书家，几乎人人以羲之书法为圭臬。中国历史上的经典书法家如欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷、陆柬之、柳公权、苏轼、米芾、赵孟頫、董其昌无不推崇备至。而且站在各自所处的历史相对高度而言，这些经典大家，没有一个能比得过王羲之的历史地位的。书法千年，后生百代，羲之独能卓然独立，实在是一个艺术的奇迹。难怪清代大评论家刘熙载要评价他说：“右军书以二语评之，曰：力屈万夫，韵高千古。”③

羲之书法的高妙之处，首先是他的非凡个性。魏晋时代，本以玄学为时代主调。玄学，疑学也。怀疑古来之经典，抒发人生之喟叹。追求幸福，追求美好，追求个性，追求天然，追求自由精

①② 转引自《书学史》，成都古籍书店复印出版，第33页。
③ 刘熙载著：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第147页。

神，追求人生高妙，追求宇宙间大道理。玄学妙在其学，羲之予以落实，玄学是魏晋时代思想之结晶，羲之书法乃魏晋时代艺术之集萃。虽然现在已经很难看到羲之书法的真迹了，但仅以摹本刻本读之，他字的魅力，依然是无穷无尽的。请乾隆皇帝爱三王书法，命皇宫书法藏室为三希堂，可说有见识者也。唐太宗爱《兰亭序》，更是如痴如醉，一生读之，犹不满足，还要专门嘱托后人，要求以之殉葬。并亲自为王羲之作传，以示敬佩之意。太宗并非大书法家，但他的观点代表了唐代的书法取向。他评价羲之的字说，“所以详察古今，研精篆隶，尽善尽美，其惟王逸少乎！观其点曳之工，裁成之妙，烟霏露结，状若断而还连；凤翥龙蟠，势如斜而反直。玩之不觉为倦，览之莫识其端，心慕手追，此人而已。”[①]

羲之书法变化极多，可谓无一字作重复，他一生书法中，大约写“之”字最多，你尽管将他写的“之”字集来，却是千变万化，各有风格，可以说尽有相似之笔，没有雷同之字。书法大家孙过庭精心编撰《书谱》，可谓卓有所成，然而依然被后人批评，说《书谱》中相同的字变化太少。由此可见，羲之书法的变化莫测之妙。

羲之书法，作为传统书法艺术，可说无以过之。本人非薄今好古之人，所厚者，后来人能在新的文化信息基础上超过古人而已。

王献之乃羲之的幼子，排行第七。王献之书法亦有大成就。后人见仁见智，或说其字可与羲之书法相埒者，或说其字大不如父者。但能与羲之比肩，已经证明他的书法确实很有成就了。王献之的最为可贵之处，在于他能继承父统，而别有创新。创新本身是件难事，在大师的基础上创新更是殊为不易。史家评论献之，表彰他“幼学父书；次习于张。后改变制度，别创其法，率尔师心，冥合天矩。至于行草兴合，若孤峰回绝，迥出天外，其峻峭不可量也。”[②]他所创的“今草”，亦称“小草”，被人誉为“游丝草”，为后代甚爱此体书者奉为经典之作。他的“一笔书”，同样为后人珍视，也是羲之所无。据说谢安曾问王献之说，“你的书法比令尊怎么样呢？”他回答说：“自然有不同。”谢安说：“外间人都说不如你的父亲。”他说：“局外人哪能明白呢？”可见，他本人对自己

①② 《晋书·王羲之传》。

的书法创新也是充满了信心。

魏晋南北朝时代书法名家极多，此处不去一一列举。需要说一句的是，我们现在能见到的最早的书法真迹，亦是魏晋作品。即陆机的《平复帖》。

魏晋南北朝的绘画亦有大成就。史家总结这个时期的绘画，认为这是一个多种画类全面发展的时代。既有墓室壁画的辉煌，又有石窟壁画的辉煌，还有士人画的崛起。

墓室壁画与石窟壁画的成就是有书必录的。不消说别的，只说敦煌石窟中的壁画，就足以光照千秋。尤其那飞天的形象，更是路人皆知矣。中国现代绘画大师张大千先生，曾去敦煌临摹学习，所收所获，不是三言两语可以道尽的。在某种意义上说，正是敦煌壁画造就了这位中国绘画史上的大师级人物。

更能代表这个时代的绘画走向的，则是士人画。无论中国还是西方，艺术道路都有这样一个规律，即先有群体创作，后有个人创作。这不是原群体创作水准就低，而是说，这样的创作，没有鲜明的个人风采，不是群体共创，就是同尊一则。到了某个时候，有了个体的独具风采的艺术创作了，那么这个时候，就可以说这一艺术形式已经比较成熟了。中国艺术史的特点在于，这种由群体——无名氏的创作转入个体创作的演化过程，更鲜明地表现为民间创作向文人创作的转化。尤其是书法、绘画、戏曲、诗歌之类，没有文人的参与，难入艺术殿堂。

魏晋南北朝时代的绘画，正体现和完成了民间画向士人画的转变过程，中国绘画史由此开始士人作画的历史记录。从这个角度看，中国绘画的发展，比中国书法的发展晚了大约一个时代。中国书法的个人创作，始于秦汉，至少有名的书法家，可以从李斯、胡毋敬、赵高写起。中国绘画的历史发展，在汉代亦有记载，比如刘秀使人在凌烟阁画24名功臣像，又如汉明妃之所以未能受宠，而终于远嫁他方，则与当时的宫廷画师毛延寿有关。但毛延寿者，在严格的意义上讲，只能算画工，或者画师，还不是士人意义上的画家。真所谓“意态从来画不成，当时枉杀毛延寿”了。中国画讲的就是传神写照，毛延寿还没有吴道子、王维的绘画本领。

我在前面说过，中国艺术门类齐全，而且都有自己的卓异贡献，但其发展并非同步的。大抵上工艺成就最早，建筑次之，书法又次之，而后绘画，而后戏曲。

书法在晋时成为高峰，在唐时蔚为壮观。晋唐时代，乃中国书法的黄金时代。中国绘画，则自魏晋而成其雅调，至唐达到第一个高峰，至宋、元时代，才是中国传统绘画的黄金时代。绘画的黄金段落，距此时此地虽然还很遥远，但那航船的汽笛声，却自魏晋南北朝响起。

魏晋画坛，不但创作超越前人，而且绘画理论十分丰富警拔。其中如谢赫总结的绘事"六法"，完全可以称为中国传统绘画理论的经典之作。而谢赫的绘画理论并非空谷足音，其理论与创作在当时绝非个别现象，而是比较普遍的士人行为。有识者说，魏晋南北朝的绘画，如饮酒、服散、谈玄、论道、歌舞、书法一样，正是文人墨客必备的本领。没有这样的本领，不足以称名士，不足以骋风流。

而其中最为著名的人物，乃是顾恺之。

顾恺之是大画家，而且是比较系统的绘画理论家。比如他主张的"迁想妙移"，"传神写照"，非有很深厚的艺术功底和实践经验不能得出这样肯切的总结。顾恺之的画，以人物画为最高成就，而他的人物以传神的字为最重要的艺术要求。他一生为画，不求仕进，不作旁骛。虽然才高八斗，不免行事痴呆。所以又有三绝之称，即才绝、画绝、痴绝。他每作人物像，常不为之点睛，人家问他是什么道理，他回答说："四体妍蚩，本无缺少，于妙处传神，正在阿堵中。"[①]

顾恺之一生作画很多，影响尤大，很多历史文献，如《百代名画记》、《宣和画谱》，对他的作品都有详细的记载。他的《中兴帝相列像》、《列仙图》、《虎豹杂势鸟图》、《女史箴图》、《洛神赋图卷》、《白麻纸十一狮子图》等，更是名声远大，为后人所重。可惜这些作品均已散失殆尽。今人所能见到的《女史箴图卷》，亦非真品。大约是隋唐时期名家的摹本。即使摹本，也在1900年八国联军攻入北京时，为英人掠走，现存大英博物馆。

顾恺之的绘画真迹，虽然已不可见，但他的绘画影响却为各种文献所载。《太平广记》上记述他的绘画传说，说他为一位邻女貌美而作画。画罢，用钉子钉在墙上细细观摩，这钉子正好钉在这女孩图像的心窝处。于是这女孩儿时时心口疼痛。待他取下钉儿，这女孩的病也就好了。此说虽为传言，可知民间对他的画

① 潘天寿著：《中国绘画史》，上海人民美术出版社1983年版，第32页。

技是何等推崇。

另据史书记载，“兴宁中，初置瓦官寺，僧众设会，请朝贤鸣刹注疏，其时士大夫莫有过十万钱者，既至长康（顾恺之的字——引者注），直打刹注百万。长康素贫，众以为大言，后寺僧请勾疏，长康曰：‘宜备一壁’。闭户往来一月余，所画维摩诘一躯，工毕，将欲点眸子，乃谓寺僧曰：‘第一日观者，请施十万，第二日，可五万，第三日，可任例责施。’及开户，光照一寺。施者填咽，俄而得百万钱。”①

寺院要求施舍，顾恺之没有钱，但他能画，于是一幅画得资百万，可见他的画在当时有怎样的影响。他在瓦官寺所作维摩法壁画，与戴逵所作的王躯佛像，以及狮子国所奉之玉象，合称瓦官寺三绝。由此可知，集资百万，是有所值也。

魏晋之后，中国艺术发展进入新的发展时期。

精深博大、百花斗艳——令人钦羡的隋唐艺术

一、独树一帜的盛唐文化

隋唐艺术是隋唐文化的一部分，而隋唐文化，主要是盛唐文化，是中国传统文化中最为杰出的代表。中国人议论历史，最喜欢议论汉、唐，而世界知道和了解中国，最知名的依然是汉人唐人。中国字称为汉字，中国人在海外集中居住区，称为唐人街，与唐文化在中国历史上的崇高地位有关。

中国历史，自周秦以降，可以大体上划分为三大段落，从春秋时代到秦汉帝国，为第一阶段。这个段落的发生阶段在春秋战国，成功阶段在秦汉。其集大成者，乃是汉代。第二段落从魏晋南北朝到隋唐，魏晋发其始，东晋十六国与南北朝处在大转变时期，隋朝完成初步统一，盛唐是这个历史阶段的历史性代表。以后经过宋元交替，走完了这一历史阶段的路程。自明中叶开始进入第三个阶段，从此中国历史与西方历史相比，走向衰败阶段。由明至清，虽有几时繁荣与强大，本质上已然与西方拉开距离。康熙大帝尚有一时荣光，乾隆时代已是外强中干，嘉庆时期衰落，道、咸便只能成为列强强权政治的砧上之物，此系后话，暂且打住。但看中国历史这种阶段走向，我们可以知道，唯盛唐文明为中国传统文明的中

① 潘天寿著：《中国绘画史》，上海人民美术出版社1983年版，第33页。

坚时期，也是中国传统文化中最为繁盛的一个黄金时段。

盛唐文化的特色，是其无所不有，无所不能，它的品性与特色可用“博大精深”四个字来概括。

盛唐与先秦时代相比较，似乎没有春秋战国时代的百家争鸣的热闹场面，也没有先秦诸子那样深刻的思想，但这正好是盛唐的特点。它似乎不需要争辩，而只需要表现。因为它无比强大和繁盛，它无须乎对那些政治问题给予太多的注意。它更喜欢用自己的实际成就来表明自己的不凡。先秦是学派争鸣的乐园，而盛唐是诗歌的天堂。比起争鸣来，它更喜欢飞舞与吟唱。但这不能证明它没有思想，或者说不会思想。实际上，佛学正是在盛唐时代，达到它的极盛时期。而禅宗的出现，无疑在各个层面均为中国传统思想文化注入了新的活力，提供了强大的理论支持。

盛唐与秦汉时代比，似乎不如秦汉时代的雄强骠悍，但这不证明盛唐文化的柔弱。相反，它是以新的风格面对世界。它的强大，使它无须对周边地区采取连年征战的方式。如果说，卫青与霍去病的万里征杀最能代表汉王朝的风格，那么，一箭定天山，郭子仪单人独骑驱边乱的风格则最能体现唐人的气派与风范。汉代风格是开放的，因为张骞通西域，才给中原文化带来众多的新产品、新艺术、新思想和新文化。唐代也是开放的，它不但通过西进的道路，引进众多文明成果，而且有玄奘大和尚西天取经的壮举，有四大发明流入西方的历史性事件。唐人的开放，虽不比汉人的开放来得更富于战斗激情，却比汉人的开放来得更雍容大度，气宇不凡。

盛唐文明与魏晋时代比，虽然不像魏晋士人那样追问人生，弘扬个性，但他们显然更具有开阔的视野和远大的胸襟。魏晋时期的文化人物，其表现总是有些怪异不群的模样，玄学已经有些非驴非马的味道，颇有些似道非道，似僧非僧。竹林七贤尤其怪诞，行为不合常人规范，仿佛唯其不合人情物理，才更能表达出他们的真心实意和本来面貌。即使晋代与南北朝的风流俊杰，亦不能跳动出人事品评的圈子之外。动辄就要受到别人的指责，而受指责者也不免要去讥讽别人。这个时代的文化人物，仿佛总有一个强大的对立物刺激他们，压抑他们，使他们自然不自然地要选择特别的方式予以宣泄和反抗。

盛唐文化显然不是这样，它无需宣泄，也没有什么要反抗的。当然不是没有不快，没有郁闷，没有烦恼，没有挫折，但这不快，这郁闷，这烦恼，这挫折，不是属于社会的，不是属于文化层面的，更多地属于自身方面。于是他们的追求不是反抗，而是表现；他们的宣泄方式，不是怪诞，而张扬。盛唐的文化名人，常常为干谒而忙，为别人不赏识自己而苦恼。而越是别人不赏识自己，他们还越要充分表现，越要大声吟唱。实际上，他们的社会影响很大，而他们的名声也并不在高官之下。比如诗仙李白，诗佛王维，有谁因为李白近道而否定他吗?有谁因为王维近佛而指责他吗？没有的。李白人称谪仙人，传说曾令杨贵妃捧砚，高力士脱靴。王维更是悠然似神仙，当官时便想退隐，退隐时又要当官，以至在叛军面前表现大为不佳，也终于没有获得什么真的处分。盛唐文明是这样一个时代，它允许和鼓励各种风格的文化思想表现自己，各种样式的艺术展示自己，它以自己伟大的胸襟促成了同样伟大的盛唐文化。

盛唐文化何以能达到这样的境界，一是因为有魏晋以来400年文明历史的积淀，二是因为它和它的前代解决了困扰魏晋南北朝文化发展的三大社会文化问题。

我在前面说过，魏晋南北朝文化为三大矛盾所困扰。首先是民族矛盾，即北方少数民族与汉族的矛盾；其次是文化矛盾，即佛教与道教和儒学的矛盾；第三是门阀贵族与庶民阶层的矛盾，这个矛盾特别鲜明地表现为贵族阶层与庶民知识分子的矛盾。这些矛盾不是孤立存在，而是相互交错的。魏晋南北朝时代之所以出现那么混乱的局面，那些惨烈的社会现象，那么多的王朝和皇帝，其原因概在于此。

然而，中华文明的伟大之处在于，它以自己的力量、情感与智慧解决了这些问题，它没有像古罗马帝国一样，一步一步走向分裂，而是同化或者说化解了这些矛盾，从而迎来了伟大的盛唐文明。

民族矛盾的化解，既有汉文化的功劳，也有少数民族文化的功劳，既有汉民族的努力，也有少数民族的努力。自然，其化解过程是艰难的，甚至是带有浓重的血腥味道的，不承认这一点，便不是真的实事求是的态度。然而，问题终于得以解决，实乃中华民族的大幸。就文化发展水准而言，汉文化无疑高于少数民族文化，但两种文化的融通，却不

是单靠某一方面努力可以完成的。在促成民族融合的历史功劳簿上，我们不仅可以看到许多汉族人的名字，也可以看到许多少数民族者的名字。以汉人而论，王猛、崔浩、李彪等人无疑都是其中的佼佼者。王猛身为汉士，但他不愿与桓温之辈为伍，而对苻坚的秦国一往情真。但他知道，秦国的前途，只有通过与东晋和好，才能保证，他临终之际，苻坚问后事，王猛说，东晋虽然远在江南，但正统所在，民心归附，我死之后，千万不要打算攻晋。鲜卑和羌是秦的仇敌，必须逐步消灭它们，国家才能安定。王猛说完死了，苻坚大哭，可是并未接受王猛的最后忠告。[①]

苻坚不听忠告，所以才有淝水之战的大败。北国少数民族统治者，终于从历史和现实的教训中，找到了道路。其中北魏孝文帝即是卓有远见的人士。他为了接受汉文化，决定将北魏的首都迁至洛阳，但朝臣不许——他们过惯了游牧民式的生活，不愿到汉文化浓郁的地方去。于是孝文帝提议动员20万人马南征。朝中开明大臣不同意南征，他固执己见，一定要出兵，大家到了洛阳，他骑在马上还要前进，于是群臣环跪马前，请他收回成命。他便顺水推舟地说，不南征也可以，但要迁都洛阳。于是反对者没了脾气，只好“两害相较取其轻”，同意他迁都的主张。所以，魏晋南北朝时代固然为民族融合付出大代价，但从历史的发展眼光看，这些代价没有白费。

解决佛学与儒学及道教的矛盾，同样不是一方努力可以做到的。佛学东来，本是好事，但扎根中华，谈何容易。佛教的立论基础，与道教不同，佛教主张四大皆空，认为只有彻底解脱自己，才能获得正果。道教是中国特有的宗教，汤一介先生说，一般宗教以为四大皆空，对于人生功名利禄持否定态度，以为一心向佛才能得以解脱。对世态伦常亦不在意，认为生死轮回善恶有报，又无法向父母尽孝。而忠孝是儒学主张的根本，不忠不孝，怎么得了？于是佛学与儒学的矛盾更是处在尖锐对立的状态。不解决这些矛盾特别是儒学与佛学的矛盾，则佛学无法在中国扎根，而盛唐文明亦没有存在的根据。可贵的是，经过彼时各类文化人士的共同努力，特别是那些杰出人物的艰苦卓绝的努力与奋斗，使得这些繁重复杂的问题，一一得到解决。中土僧人终于承认了皇帝的权威，而且愿意

① 范文澜主编：《中国通史简编》第二编，1962年版，第326页。

在皇权的支持下光大佛法，并且在忠孝问题上找到了佛学与儒学在更高层面的一致性。于是“三教”同存共在的局面，终于在隋唐时代得以实现。尔后，中国本土化佛教禅宗也得以顺利诞生。

三是解决门阀贵族与庶民知识分子间的矛盾，则引出了中国古代史上的一个大制度，这就是初建于隋，完备于唐，风行中国历史1000多年的科举制。

科举制的意义在于，它为中国古代平民知识分子找到了一条从政的道路。换句话说，因为有这个制度，中国平民代表也可以参与国家的管理了。中国虽然古有士、农、工、商的说法，但他们参与政治管理的机会却是少而又少。除非改朝换代，很难有进入国家高级管理层的机会。刘邦是平民出身，但他有幸赶上了秦末的天下大乱。试想一下，惟有天下大乱，才有平民百姓的出头之日，这样的机会哪里寻得，如何寻得?科举制则不同，它以国家制度的形式，给了平民知识分子以机会，而这些平民知识分子，主要出身于一般地主甚至普通农民家庭。这样的人能进入各级政权，显然是一个极其重大的历史性进步。

科举制平抑甚至化解了贵族豪门的政治、文化特权。想当初，曹孟德不同门阀贵族让步，也不坐皇位。曹丕作了让步，却最终导致了社会的败落和曹氏政权的丧失。司马父子向门阀贵族献媚，其结果是天下大乱，出现前所未有的坏局面。到隋唐时代，终于找到这样一种有效的政治文化制度，真乃中华文明的一大幸事。

在我看来，自周秦以降，中国历史上最重要的体制改革，无过于秦始皇确立的中央集权式的郡县制，隋人建立唐人完成的科举制，与孙中山先生首先颁布实行的共和制。

因为唐人解决了上述三大矛盾，所以盛唐文化才能独树一帜。

二、繁华昌盛的隋唐艺术

隋唐艺术，全面发展，其态势与气象颇与汉代相似。但有不同处，即汉代艺术风格雄浑，但不够精美，也不甚舒适。唐代艺术风格，特以富贵著名，正如花中的牡丹，一派雍容景象。

唐代艺术以书法、建筑的成就最高。但其他艺术门类亦不弱。绘画开一代先河，堪称名家辈出，乐舞一片繁荣，进入新的历史层次；戏曲已初露锋芒，而且进入宫廷，成为唐代皇帝娱乐

生活的一部分；工艺美术尤其色彩斑斓，表现出更高的艺术水准。加上唐代本是诗的海洋，又是散文的高峰时代，四六文虽不似往年的兴旺，但亦精品迭出，且多唐人意味。科举制更造就了众多的读书人。凡此种种，使得大唐艺术都具有了超越前人的实力、实绩与影响。

隋唐建筑艺术，自然以大兴——长安城为最高成就。而且开天辟地第一次，长安城的建筑有了明确的主持人与建筑设计师、工程师。这就是中国建筑史上鼎鼎大名的人物宇文恺。他不仅是一位城市建筑专家，而且对于兴建水利、修长城都是行家里手。长安建成之后，他还主持了唐代另一名城洛阳的建造工程。

长安城建筑艺术的特色，首先是很好地解决了水的问题。城建大业，水利当先，无水则无城，水利则城兴。大兴——长安建在汉长安城的东南的龙原一带。其选址恰到好处。这地方北临渭水，东临灞水、浐水，西有洨水、潏水。且城址地势平阔，南部岗峦起伏，可作天然屏障。中部即城市中心的龙原高原，川原秀丽，物美人丰，样样合大都市要求。

长安城的城市设计，呈规整的棋盘式结构。这种建筑结构既反映封建文明的特定理想追求，又便于城市交通和管理。自隋唐首创这种建筑结构形态，此后历代城建，无不遵循。长安城规模宏大，功能齐全，突出皇城，显赫王权。在城市中轴线上，建立大的城市和大街，街两侧设有57坊之地。城中的坊里、商市、寺庙分立两侧，井然有序。

长安城中的中心是太极宫，此后又兴建了大明宫和兴庆宫，以此构成长安城的中心结构。仅以太极宫为例，其面积就达4平方公里以上，有明清紫禁城的6倍之大。且长安皇城改变汉代皇宫“前寝后朝”的旧格局，确立“前朝后寝”的新格局，并从此成为皇城定例，一直沿用到明清时代。

除长安城外，洛阳城的建筑，同样不同凡响。

都城建筑之外，还有佛寺的建筑，也在隋唐时代达到新的艺术境界。中国古寺建筑，于南北朝时已经普遍，但还未达到隋唐时的规模规范与艺术水准。

此外，隋唐时代的河、桥、园林乃至民居建筑，也都有特点。大运河的挖掘可与长城的历史作用媲美，其经济文化作用更是无与伦比。安洛桥的建成，又为中国桥梁史上书写了精彩的一笔。唐代园林成就堪称历史一

景，较之汉代，更具有人工艺术的魅力。唐代私家园林尤为秦汉所未闻。其中如王维的“辋川别业”，白居易的庐山草堂，不仅名垂千古，而且开中国私家园林的历史先河。

隋唐工艺美术同样有不凡的成就。其中金银器、铜镜、漆器、陶器、瓷器、丝织刺绣都有杰出创造。如瓷器的青瓷、白瓷、彩瓷，可说争奇斗艳，各有千秋。青瓷在中国瓷器史上地位超凡，虽然到明、清时代才达到其技艺高峰，但唐代青瓷也不可小觑；白瓷质地精良，为贵族宠物，民间尚不多见。彩瓷尤为唐人首创，并且在它的工艺基础上有了举世闻名的唐三彩。因名瓷而有名窑，或说因名窑而有名瓷。总而言之，唐代不仅以名瓷著称于世，而且它的五大名窑，同样在中国陶瓷史上有不朽的地位。

唐代的铜镜艺术，同样达到历史的高峰期。铜镜在中国工艺文化史上，地位极其特殊，照理说，铜镜不过铜器的一种，但它有别于一般的铜器。商、周之前，它的地位不同鼎、鬲一类的国家礼器，但它的文化与艺术寿命更长，影响更其绵远无绝。其工艺制造之精，艺术审美价值之高，在整个人类历史上都是极其少见的。而唐代铜镜，正是中国古代铜镜中最为繁荣的历史阶段。

唐代的金、银器则有空前发展的态势。中国古来以玉器为先，金、银器的地位不算很高。但唐人独崇金、银，一则唐代国力雄厚，有了充分享受这种奢华的可能。二则彼时风俗，认为金银可以助人长寿，于是金银为贵，玉石为轻，成为唐代工艺美术的一个特色。

唐代金、玉工艺美术，首先在工艺上继承了超越了前人。研究者说，“唐代全面继承了前代的制作工艺，技术更加精湛、熟练、全面，仅金的加工方法就发展到14种，即销金、拍金、镀金、织金、研金、披金、泥金、镂金、捻金、戗金、圈金、贴金、嵌金、裹金等。并创造出切削、铆、大焊、小焊、两次焊、掐丝焊等新的造型工艺，尤其难能可贵的是，唐代制作的盘、盒、碗等金银器皿，都有车床切削加工的痕迹，螺纹匀密清晰，起刀点和落刀点明显，刀口跳动也历历可见。”

不但工艺精湛，而且造型与图饰精美，其中一些精品妙品，令人观之赏之，常有不可思议之叹。其声名，亦穿洋越海，远播四方。

唐代乐舞，同样达到空前的历史发展水平，不但品类繁多，而且名作迭出。

隋唐乐、舞，有先代传统，有民间传统，又有少数民族流入中原的作品。所以讲音乐，既有宫廷与民间之分，又有汉乐与少数民族乐之分，还有俗雅之分。唐时雅乐，几经修定，建立了庞大而细密的体系。祭天祭地祭祖，各用不同的乐曲。由太宗上溯五代，下至昭宗，祭祀之时，还享用不同的乐舞。如高祖享《太明之舞》，太宗享《崇德之舞》。高宗享《钧天之舞》，中宗享《太和之舞》。

隋唐时代名乐名舞甚多，如燕乐中的《十部乐》，遣唐使中的《长寿乐》、《六段乐》、《乌歌万寿乐》，立部使中的《太平乐》、《破阵乐》、《上元乐》；少数民族乐中的《西凉乐》、《高丽乐》、《龟兹乐》、《疏勒乐》；大曲与杂曲中的《欸乃曲》、《天仙子》、《何满子》、《破阵子》、《望江南》、《木兰花》等。舞可分为文舞与武舞，内容颇多，形式更多。不但有古舞的整理与发掘，还有健舞与软舞的区分。健舞中的《阿辽》、《黄獐》、《胡旋舞》，软舞中的《春莺啭》、《乌夜啼》、《兰陵王》等。《霓裳羽衣曲》因为《长恨歌》的关系，更是名声远大，广为人知。

隋唐雕塑亦有杰出成就。本书屡屡提及的敦煌石窑，非一代一时之作，隋王朝虽然只有几十年寿命，但对敦煌石窟而言，它却是贡献很大的朝代。它共开凿石窑95洞，约占敦煌石窑总数的五分之一左右。唐代雕塑，随佛学的不断南进，而影响日大日远。在四川依山开凿的乐山大佛，气象雄伟，匠心独具，所谓“山是一座佛，佛是一座山”。唐王陵更是陵墓雕刻的宝库，其中的昭陵六骏，尤其出类拔萃，享誉世界。

总而言之，隋唐艺术是中国传统艺术的盛世。它的贡献，不是单方面的，而是全方位的。它的艺术成就属于“全胜”，而非偏胜。但其中最富于时代的特色的艺术，还是它的绘画与书法。

魏晋南北朝时代的绘画，属于匠人画与士人画的相机共在局面，士人画固然已露峥嵘，匠人画主要是墓室壁画也占有很大的比重和很高的地位。隋唐绘画进入以士人画为主流的时代，绘画从此走出群体制作的格局，全然进入个人创作的范畴。唐人画不但量大，而且质高，不但作品多，而且风格各异，不但历史脉络清楚，而且画家成批崛起。大体说来，具有多期、多科、多派的三大特征。

所谓多期，是说唐的绘画已

成流成脉，历史发展线路清楚。这当然是绘画艺术达到繁荣和成熟的表现。潘天寿先生赞成以初唐、盛唐、中唐、晚唐的分期方式，分析唐代绘画的发展脉络，他说："盖初唐绘画，原由陈隋平平发展而来，其作风尚未脱去陈隋之旧式。故唐初之二阎，实与隋之杨展，可归入同一领域之内。至开元天宝之际，绘画始大发挥其灿烂之光彩，以盛盛唐沉雄博厚之新风格，为唐代艺术史上最有意义之时期，亦即为吾国绘画史中枢之心核。中唐之绘画，则仅继续盛唐之新发展而充实之。中唐以后，政纲渐替，绘画之风潮，亦失其主题。杂作并起，各有专诣，则又另开一风气矣。"①

潘天寿先生所言极是。大约初唐主要是继承与发展时期，虽有名作，未成新业。盛唐则百花怒放，成一代之繁荣，甚或千年之绝响。中唐受社会动荡的影响，虽有绘画大家，也有绘画杰作，但就其趋向而言，已经失去昔日之光彩。晚唐则兵不成阵，虽然名画家在，已然失去往时气象，其余脉便化入五代时几个偏安的小朝廷中去了。

所谓分科，即唐代的各个画科已然齐全。虽然这些画科的出现和成熟不是同时并进的，但其基本格局，至盛唐时已然完成。中国传统绘画的三大画科，皆有名作出现。所谓三大画科，即人物画、山水画和花鸟画。人物画在中国历史最早，但唐代人物画，尤有创新。人物画在初唐时已有名作传世，到盛唐、中唐时代，尤其名作迭出，特别是吴道子的人物画，更是达到空前的境界。所谓"吴带当风"，不但画技炉火纯青，而且画法亦有经典性发现。山水画出现较晚，大约汉时才有萌芽，魏晋时代多有发展，到了唐代则出现新的变局。盛唐的山水画，虽不能与宋代的山水画相提并论，但宋之山水画的奠基者，却非盛唐莫属。中国花鸟画历史固早，但未能独立成科，到魏晋南北朝时，始有擅长花鸟的画家出现。但这些画家对于花鸟只是偶一为之，并不把它作为一个独立画科看待。唐代花鸟独自成科，并且孕育了五代花鸟的两大流派。唐之花鸟画，可说是中国花鸟画的初成时期。

所谓多派，是说绘画至隋唐，才出现画派之别。中国艺术，正如中国先秦诸子，最是重视和强调不同流派的作用。特别一些艺术门类，没有流派的就不能达到其艺术成熟与繁荣。戏剧如

① 潘天寿著：《中国绘画史》，上海人民美术出版社1983年版，第61页。

此，曲艺如此，书法如此，绘画也是如此。唐人画派先有"样说"，后有"派说"。样说主要说的是人物画的绘画风格。在唐初，出现饶有影响的"张家样"、"曹家样"。到盛唐，"吴家样"异军独起，与"张家样"、"曹家样"鼎足而立，形成新的人物画争芳斗艳的场面。到中晚唐又出现"周家样"，从而使唐代的人物绘画更其风格多样。"样说"代表绘画主要是人物画的绘画风格，"派说"则主要反映山水画的两大流派。山水画在盛唐有两大流派，一为"青山绿水"，是中国传统画法的集大成者，代表人物即唐代山水画大家李思训父子。一派是水墨山水，其初创者为唐代大诗人王维，以及被尊为"百代画圣"的吴道子和后来的画坛奇杰张璪。山水画的两派，在唐时已各成气候，而他们的影响，到了宋代，还将发挥更大的历史性指导作用。

分期、分科、分派，证明了唐代绘画已形成历史的高峰。而唐代的名画家与名作品之多，也是远远超过前人的。最著名的画家如阎立本、阎立德兄弟，尉迟乙僧、王维、吴道玄、李思训、李昭道、曹霸、韩干、韦偃、张璪、吴道子、张萱、周昉、边鸾、徐熙、周文矩、顾闳中、黄筌、范琼、宗偃等。名画如阎立本的《步辇图》、吴道子的《天王送子图》，张萱的《捣练图》、李思训的《江帆楼阁图》，王维的《江山霁雪图》、《伏生受经图》，以及五代画家荆浩的《匡庐图》，徐熙的《雪竹图》等。可惜的是，唐代绘画遗失者多，存世者少，后人思之，不免浩叹。

唐代画论同样丰富而具有高水准。其名作如张彦远的《历代名画记》，朱景玄的《唐朝名画录》以及五代荆浩的《画说》、《笔法记》、《山水节要》等均属时代之作。画以品论，出自魏晋，但往往语焉不详，有品无论。朱景玄作《唐朝名画录》，以神、妙、能、逸四品论画，以品论画，品详论肯，自成一体。

唐代书法成就尤高，且有群峰迭起，莽莽苍苍之貌。如果说魏晋书法品格高古，如一峰冲天，那么，大唐书法则苍山如海；如果说，魏晋书法是高瀑直挂三千尺，那么，大唐书法即如茫茫九派流中国。唐代书法不像魏晋书法来得那样风流飘逸，绝尘超俗，但它的社会基础更为雄厚。它的书法人才更为众多，上自皇帝，下至庶民，无不以书法为荣；国家科考，士人交流，莫不以书法为要。唐代书法呈浩波巨流之势，是魏晋南北朝时代不能比拟

的。概而论之，可谓人才群起，名作迭出，流派纷呈，气象远大。

唐代书法自是无体不备，但最引以骄傲者，乃是楷书与草书。唐代楷书正如晋代行书，成历史之高峰，既超越前人，又罕有来者。唐楷不但作品多，而且流派多，自欧阳询至柳公权，可谓松、竹、梅、菊，诸体皆备。后人习字者，首先接触的是楷书，首先知闻的是欧、虞、褚、薛、颜、柳、赵等楷书大师。上述人物中，除去赵孟頫之外，尽为隋唐人物。

晋人以行书胜，王羲之的《兰亭序》被誉为天下第一行书。唐人以楷书胜，颜字尤被推崇。苏东坡谓，"诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子。而古今之变天下之能事毕矣。"[①]所谓杜诗、韩文、颜字，皆集大成者也。

颜字自是一代风流，柳字同样不让贤者。史评柳、颜二体，说是"颜筋柳骨"。颜字肥大，而不失筋力，字形多润，却自有力度。正如盛唐美人，虽丰肌雪肤，绝不失之柔弱。后人赞其书云："画如壁石，形如夏云，钩如屈金，戈如发弩，纵横有象，低昂有志。"可谓颜字之知音矣。颜体已成大观，柳体别开生面，弃肥走瘦，刚然劲然，如千年松象，百载梅风。体内收而势不减，划欲刚而气尤长。颜、柳在书法上的成就正如李、杜在诗歌上的贡献。虽然后代书家与鉴赏者，不免仁者见仁，智者见智，但他们崇高的楷书地位，终是无可动摇的。

后代史家论书，常有推崇二王而讽评颜、柳之说。认为"颜真卿、柳公权，虽负盛名，取其著者，若颜之《郭家庙碑》、《中兴颂》、《八观斋会报德记》、《麻姑坛》，柳之《玄秘塔》、《阴府经序》，不但古意已失，而且俗气甚盛，此米元章所有丑怪恶札之诮也。"[②]

扬二王抑颜柳，并非全无道理。究其原因，还是论字的尺度不同。然人间凫长鹤短的事情，原本无法弄成一律。其实唐代书法，尤其是盛唐前的书法家，几乎人人对王羲之推崇备至。我们只消看一看《兰亭序》的名家摹本，就可知羲之书法在盛唐一代有怎样的地位。但是，一代人自有一代人的追求，这种追求并不以个人意愿为转移。依我看，唐代书法的最成功处，不在于他们保留住二王书法的韵调与情趣，

① 《东坡题跋》。
② 《书学史》，成都古籍书店复制，第135页。

而是他们在尊王的基础上，又向前进了一步。羲之书法最好是行书，唐人书法最大贡献在楷书，尊王进楷，正是唐代书家没有辜负晋代书家的所在。

但二者的审美趣味确有不同，所谓“晋人尚韵，唐人尚法”。行书、楷书原本不能一律。所谓“楷书如立，行书如走”。晋人以行书胜，故而要韵律优美；唐人以楷书胜，难免法度森严。这当然也与彼时的社会时尚有关。不特此也，唐人将书学列入科举，专设书博士。晋人治书学重博逸，唐人则书学入科举。自然，唐人宜楷也与科考方式有关。后人议论唐字的规整，不讲究流韵波风。其实，隋唐科举正是历史进步的表现，和明代以八股取士截然不同。与其说科举束缚了唐人书法的自由，勿宁说因为唐代书法天地广大，没有规矩难成方圆。

与楷书并称于世的，乃是草书。唐代草书同样有超越前贤，成一代绝学之势。所谓“颠张醉素”，如奇峰入云，正不知其风景几多，其路程几远。其实，唐人草书名家，不止于张旭、怀素而已。大诗人贺知章，也是一位草书名家，所谓“四明有狂客，风流贺季真”。《书小史》评他的书法，说他“尝与张旭游于人间，凡是人家厅馆、好墙壁及屏障，忽忘机兴发，笔落数行，如虫豸飞走，虽古之张、索不如也。”[①] 张、索，即张芝，索靖，皆为前代书法大家，中国草书艺术奠基者也。贺知章独傲前贤，可他的书法水平必定不同凡响，但比之张旭、怀素，尚且不及。张、素的草书，可谓龙翔凤翥，妙笔天成。唐人在《怀素草书歌》中这样写道：“始从破体变风姿，一一花开春荣退。忽而壮丽就枯涩，龙蛇长腾兽屹立。驰象聚兽剧奔驷，满座失声着不及。心手相师势转奇，诡到奇状翻令宜。有人若问此中妙，怀素自言初不知。”

全身心进入创作状态，而自己都不明白“此中妙”了。可知唐代草书艺术真乃其妙无穷。

中国书法中的篆、隶、行、楷、草五体，论其审美形态，行书与隶书呈两端之美，楷书与草书作角牴之势。然而，唯有汉、魏隶书盛行的时代，方促成行书的韵高千古，惟有楷书大行其道之际，才成就草书的绝代辉煌。草书与楷书，不但在书法艺术结构的发展逻辑上相互补充，而且在美学鉴赏的层面上，相互撑拒。正所谓春花秋月，各展风姿。

① 转引自《书学史》，成都古籍书店复制，第160页。

唐代书法艺术之所以取得这样的成就，一是书法历史积淀的必然结果；二是唐代社会繁荣，加上措施得当，有最广泛的书法基础；三是领导者的真诚参与，倾心提倡。

唐代皇室，善书者最盛，史书上留下记载的即有20多人。雄才盖世的唐太宗，尤为其中的佼佼者。太宗爱书，而且善书，张彦远《法书要录》上说："十八年召三品以上赐宴于玄武门，太宗操笔作飞白书，众臣乘酒就太宗手竞取。散骑常侍刘洎登御座引手然后得之，其不得者，咸称洎登御床罪当死，请以付法。太宗笑曰，昔闻婕妤辞辇，今见常侍登床。竟释其罪。"[①]

唐皇好书如此，唐书能不发达！

三、唐代艺术道路的启迪

唐代艺术在中国艺术史上占有特别重要的地位，具有自己鲜明的时代特色。春秋战国艺术以思想胜，秦汉艺术以风格胜，魏晋艺术以精神胜，隋唐艺术以气象胜。宋接唐风，虽有发展，气象已自不同。元代尚有偏胜之势，自明以降，中国历史文明即开始走下坡路，其艺术形态，再无往日之景象，直到民国前后，这种趋势才开始得以遏止。但隋唐历史也有自己的发展演化过程，大概说来，安史之乱之前，还在兴旺发达时期。隋文奠基，初唐发展，盛唐繁华。所谓唐代艺术以气象胜，主要是指盛唐而言，而盛唐才是隋唐文明的代表。唐代艺术，论其大成者，多在盛唐时节达到巅峰状态。盛唐一过，则天下大乱，盛事不在，虽然少数艺术门类尚有发展，但其大势若此，多少仁人志士，只好作明日黄花之叹。

盛唐历史给我们的启示是：欲造就一代文明，开放之路，宽容之道，富强之基，是艺术得到充分发展的三大条件。

首先是开放，没开放则没有发展，至少是很难有大的发展。这一点，不仅为秦汉历史所证明，为魏晋历史所证明，尤为隋唐文明所证明。虽然自东汉以来，佛学即开始东来，但直到玄奘去天竺取经，才在更高的层面上确立了佛学文化在中国的地位与作用。大唐文明之大，因为它有广厚的涵容性，所谓唐人有胡气，岂但胡气而已，唐时社会本质既是魏晋文化的继续，又是它的深化与通融。

其次是宽容。唐风浩大，没有偏狭气，没有暴虐气。这当然

① 引自《书学史》，成都古籍书店复制，第136页。

主要指盛唐特性而言。不偏狭，则其意乃大；不暴虐，则其风乃和。于是春风吹动，万物更新。盛唐时节，人物虽多，杰作虽多，各种观念虽多，但并不相互压轧。王维信佛，也容你发展，李白尚道，也由你自去。这种宽容之风，无疑给盛唐的艺术创造提供了一个极好的空间。反映在艺术形态上，盛唐作品，大多雍容华贵，自在风流，不愁不怨，不愤不恨。实在说，中国艺术历史发展虽长，这样的时期却短，以至自宋以降的艺术，多有怨气，自明以降的艺术，多有恨声。

再次是富强。国不富则民不强，民不强则艺术发展没有雄厚的物质基础。其结果，可以偏胜，难以全胜；可以发展，难于发达；可以称一时之俊杰，难以有时代之风流。汉代艺术有勃然雄起之势，正与西汉王朝的王霸之风相宜；盛唐文明有雍容华贵之态，则与贞观、开元时社会繁荣相关。艺术的发展，未必非以经济繁荣为前提，但不能没有经济条件作基础。在这个意义上说，艺术既是一项需要有闲的事业，又是一项需要有钱的事业。有闲，有钱，加上有心，有志，则艺术创作可望成功矣。有闲，即有时间；有钱，即有物质基础。这是客观条件。有心，即有艺术才能；有志，即有艺术创作冲动与志向。这是主观条件。而在大多数情况下，客观条件亦会成为主观优势，而主观心态亦会化作社会心理与文化定势。二者转换生成，形成一代风气，而这风气及其作品，就构成这时代的风格与品性。

上述三点启示，不但对于古人，而且对于今人，都未失去其借鉴价值。

但盛唐终于逝去，而安史之乱造成的危害，足使大唐王朝从此一蹶难振，其固有的深层矛盾，便日益暴露出来，终于导致原本强盛无比的大唐帝国土崩瓦解。

促成大唐亡国的原因固多，最基本的原因，却只有两个。一个是军阀割据，中唐之后，唐王朝的政令已不能畅行，而军阀的势力已然大到可以无视王命的地步。这已然是唐王朝的心腹大患，也是造成唐王朝灭亡的重要原因。

二是阶级矛盾日益激化，贫苦农民生活难以为继，终于因此而引发以黄巢为首的农民大起义。起义虽然失败，但唐王朝的最后一点力量也被消耗殆尽。如果说，安史之乱固然可恶，唐王朝还有余力将其击溃，则黄巢起义之后，它是再没有能力恢复昔

日的风采了。于是唐朝灭亡，天下乱矣。

而这两大矛盾，必然导致中唐以后的尊重儒学、抑制佛教、重塑正统运动的发生。只不过，这运动是以古文运动为旗帜的，其统帅人物正是唐代大文学家韩愈及柳宗元。韩愈以儒学正统自居，好为人师，不避嫌疑，无所畏忌，后人称为“文起八代之衰”。古文运动虽然直接反对的是骈体文，但其文化意义，却在于一心要确立儒学独尊的传统，立志为封建王朝的一统天下而张目。可惜这个使命，不是唐人可以完成的。

十字路口的繁荣
——宋代艺术

一、宋代艺术的文化背景

宋王朝是个矛盾体，它处在十字路口，不知何去何从。

自唐末动乱，经五代十国，到宋太祖手里算是有了希望。五代十国，听起来好不纷繁，其实，前前后后，不过53年时间。五代之乱之杂之无气象无成就，可以遥想而知。但偏南一隅，却也有一时繁荣，于是有南唐西蜀的词之兴旺和书法绘画的热闹。但其大器难成，已是定局。

宋太祖不以武力取天下，靠搞黄袍加身，既凭自己的经验与实力，又乘风顺势，坐上皇帝的宝座。再来一次“杯酒释兵权”，从此大权尤其是军权集于朝廷，不再有军阀割据的状态。此后一路发展，大有超越前人总领华夏文化风骚之势。

然而，两宋文明依旧是个矛盾体。一方面，它确实有大成就。综观两宋的经济发展水平，比之汉、唐更有过之。近代大史学家陈寅恪评论宋代，说“华夏民族之文化，历数千年之演变，造极于赵宋之世。”[①]邓广铭先生也说：“两宋期内的物质文明和精神文明所达到的高度，在中国整个封建社会时期内，可以说是空前绝后的。”[②]两位学人，皆中国史学之泰斗级人物，所言所论，有根有据。但这只是宋王朝的一面表现。它的另一面表现，则令人十足气闷。宋王朝尽管繁荣，却又十分软弱。大约自汉代以来，还从来没有一个统一中国的王朝像宋王朝那样终其一生都在求和与屈辱之间。

两宋王朝站在历史的十字路口，仿佛有三个前途总在向他们热情招手。

一个前途，宋王朝似乎可以

①② 史仲文，胡晓林主编：《中国宋辽金夏艺术史》，人民出版社1994年版，第5页。

不费多少时日便可以恢复甚至超过盛唐文明，从而建成一个气象更为远大，国势更为昌盛的中华大帝国，然而历史证明，这个希望破灭了。

一个前途，宋王朝似乎有能力与汉王朝并驾齐驱，成为雄风鼓荡，四海归心的大帝国。看北宋初年，宋太祖吞西蜀，灭南唐的气概，这目标真的不难达到，所谓“卧榻之侧，岂容他人酣睡”。搏取燕云十六州，岂非弹指之间事耶？然而，辽人强悍，屡次用兵，屡次失利。所造就的民间盛事，也不过碧血青天杨家将而已。历史证明，这希望，也破灭了。

一个前途，宋王朝的经济发展确实达到新的层次，市场的兴旺，更是前无古人。而且，资本主义萌芽，在北宋已隐约欲现，在南宋则昭然于市了。然而，这个希望还是破灭了。

为什么所有这些美好的希望，一个一个地破灭。因为，造成唐王朝灭亡的基本矛盾，宋王朝并未真的去解决它们，就像唐王朝解决了困扰魏晋南北朝时代的三大矛盾一样。从表面上看，宋王朝在解决兵权旁落，军阀割据这一点上，确实比唐王朝高明。它实行地方将领调防制，又实行文官对军队的监控与管制。于是兵与将之间很难建立长久关系，产生军阀的机制，被它从根本上予以消除。然而，社会的贫富矛盾，主要是贫苦农民与地主阶级的矛盾，它没有办法解决。而北部边患，却是愈演愈烈。先时还能有些主动之势，后来连被动防守都成了问题。唐代亡于割据，宋代亡于边患，唐、宋皆亡于农民起义。这样看来，虽然宋王朝建在十字路口，它却未能找到真的有效的脱困途径，终于抱残守缺，为自己写下了一段软弱可欺、屈辱投降的历史。

宋代文化的一个大事端，是宋明理学的初创与成熟。宋明理学，又被称为新儒学。其滥觞应该追溯到唐代古文运动。唐中期的安史之乱，教育了唐人。巩固封建文明，保证国家的统一，家庭的安定，特别是保证农业经济不受干扰，最好的方式，乃是恢复儒学独尊的汉代传统。于是有了韩愈、柳宗元、刘禹锡、白居易、杜牧、李商隐一大批儒者为恢复历史的传统而奋斗。此风被唐代的混乱所打破，而五代的混乱更证明儒学传统的正确性。到了程、朱时代，终于找到宋代理学这一思想文化方式，为以后数百年的中国封建文明提供了大体相宜的思想工具。

历史证明，恢复儒学的正统

地位，只有热情不行，只讲旧的传统也不行。宋儒的高明之处在于，他们都是儒、佛、道兼通的大学者，他们的特殊本领在于能融通佛、道，以儒为尊。不是生硬地排佛灭道，而是把它们的长处吸收过来，为他们确立儒学的独尊地位服务。所以尽管他们大体上都站在反对佛、道的立场，而他们阐释的新的儒学理论，却与佛、道在更深的理论层面，颇有些相近相通之处。

新儒学的确立，并非一帆风顺。北宋时还不免时乖运蹇，到了南宋理宗时期，才得到官方的支持。但作为一种最有影响的文化思潮和理念，即使在北宋，它也有最广泛的社会基础和得到知识分子的极力支持与拥戴。

回顾儒学的历史道路，从孔子立学到汉武帝独尊儒术，大约400年时间。这400年可称为奠基传播时期。从汉武帝独尊儒术，到三国归晋，大约又是400年，这400年可谓独尊与衰化时期。从三国归晋，到大唐之盛，又约400年时间，这400年可说是儒、道、佛共存共荣的繁华时期。自安史之乱至宋明理学的建立，又过了约400年，这400年，是儒学道统复兴与新儒初创之期。此后宋明理学又风行大约400年，则是中国封建文明的固守之期。此后，中国传统社会已进入新的历史阶段了。由此看来，中国儒学的历史发展原本也可以分为两大段落，其一段，体现了儒学的兴衰过程，后一段则反映了新儒学的历史功过。而中国艺术的发展历史，无不与此息息相关。

新儒学之外，宋代科技堪称发达。特别是火药的发明和活字印刷术的发明，其意义实在不同凡响。再加蔡伦造纸，为汉末魏晋书法的大发展提供了必要条件。活字印刷术的发明，则为宋代社会生活尤其是知识的传播提供了必要的技术支持。

同时，宋代城市体制较之唐代亦有大变化。唐代长安城虽然雄伟壮丽，其经济方式却比较传统，尤其是它的里坊之制，以官驭商，以政代市，不免僵化死板，难有充分发展。宋代改里坊制为街市制，给予手工业和城市商业以更多的自由与活动空间。其结果是宋代商业远远超过前朝，特别是南宋的个别城市，已经成为规模宏大、影响深远的商业场所了。

大而言之，宋代社会更具有城市化市民化特色。而它的习俗，它的生活方式，它的衣、食、住、行，它的教育形态，都为后来的中国人奠定了基础。或者换句话说，宋代更近于近代中国，而

唐王朝虽然气象博大，却与近代中国人的生活相差甚远。

宋代的瓷器是生活化的，它更向民间生活靠拢。宋代人娱乐是平民化的，欣赏说唱艺术的不唯诗人学者，更多市井小儿。宋代的节目是平民化的，所以我们看《梦粱录》一类的宋时书籍，知道宋人的游乐正与近人相似。不但如此，宋代取缔宵禁古制，它还是中国历史上夜生活的创始人。宋人的启蒙教育是近代化的，它所用的教材教法，与清代末年的乡村教育几乎没有多大的不同。换句话说，宋时即读“三字经”。宋代的起居用具和房屋建筑，也近代化了。自宋开始，中国才开始使用近代式的桌、椅、板凳。梁山好汉动辄讲坐第几把交椅，因为交椅在那时大体还是时髦之物。虽然，胡床胡凳传入中国久矣，而真的广泛使用，则是两宋年间的事。

此外，还需要说说宋代文学的影响。文学、艺术原本不可分，宋代文学继承唐代风气，不但全面发展，而且其散文创作，前后呼应，几乎沆瀣难分。但宋的特点是词，词乃诗之余。唐人也有高明的词家，五代更是词的发展迅速期。但成一代风华的，则是宋代。词与诗的最大区别，在于诗是文人雅调，可以登庙堂，入考场。词则是闲情逸事，少登大雅之堂，而且在妓院之类的场所最受欢迎。顺便说，中国传统文化一怪，在于道观、寺院、街市、妓家，常是特别的文化传播场所，这些场所，常有些特别之人，又有些特别之举。而宋代市井与妓家，对词的发展，贡献亦可谓大矣。

词的繁盛，代表了宋人的生活情趣，而白话小说的发展，则充分展示了宋代的市井精神。白话小说，不但言商，而且讲性，对市井生活最多理解。其最终结果，是产生出《金瓶梅》这样的巨作。宋代没有《金瓶梅》，但其先声已见端倪。在这样的气氛下，宋代艺术便也有了雅俗共赏且雅俗分流而共存的两面性。

以此观之，宋代文明有两面性。一方面，它是礼学专制的始作俑者；一方面，它又是中国人近代生活的开创者；一方面，它是经济繁荣的史无前例者；一方面，它又是对外屈辱忍让、苟且求和的软骨病患者。形象地说，宋代文明仿佛是一位美女子，但这女子也是有两面性的，一面是求知求识的林黛玉，一面是专横无度的王熙凤。林黛玉求知未成身先死，王熙凤“机关算尽太聪明”。

二、宋代艺术成就

宋代艺术同样全面发展，但对后世最有影响的，乃是宋代绘画与书法。它的戏曲，也有开基助流之功。

宋代绘画，超过唐人，成一代之盛。举凡唐人画界所有的特点，在宋时应有尽有，唐人未曾有或者不曾突出的特点，宋人也予以完备而更其典型之。

宋代不但画家众多，而且品种齐全。唐人的分期、分科、分派，在宋人这里不但大体皆备，而且饶有进益。

宋代山水画成就最高，花鸟画亦不让前贤。人物画，着意不多，但他们的人物画作，亦足骋风流。宋代的风俗画与历史故事画，不但影响深远，而且有独树一帜的历史风范。其中就有享盛名于千古的张择端的《清明上河图》。

宋代画家呈群星灿烂，人才辈出之势。而宋代皇帝对绘画的热衷，正可以与唐代皇帝对书法的热衷相媲美。宋太祖是武夫出身，于画事特有爱好。太宗、真宗对画事尤其推崇。特别是宋徽宗赵佶，虽然不是一个好皇帝，却是一位大才子，诗、书、琴、画，可谓样样皆能。他的词之妙，不让诗歌大家；他的画之妙，又不让丹青高手；他创造的瘦金体字，至今尤多继承者在。

宋代画坛，不但人物众多，而且有巨匠出现。大凡任何一种艺术形式，若无巨匠，难达巅峰状态，设想唐诗人中无李、杜、王、白，宋词人中无苏、辛、周、柳，那么，唐诗、宋词的历史地位必将改写。宋代画家群可分为三层次。一是画坛巨匠，二是杰出的画家群，三是广泛的画人画客。而在杰出的画家群中，既有以专业绘画为业的士人，也有如大文学家苏东坡一样的风流文人。这三个层次的有机结合，才使得宋代画坛呈现出那样繁盛多姿的历史风貌。

宋画可以分为四期，期期皆有名画家在，亦有名画传世。如一期即北宋前期的李成、范亮、董源，二期即为赵佶领导群贤的时期，彼时画家如云，其中佼佼者如李公麟、王诜、米芾、苏汉臣、张择端等。这个时期也是宋代画坛最为兴盛的时期，或可称为宋代绘画发展的黄金段落。三期即南宋前期，著名画家包括李唐、刘松年、赵伯驹，马和之等。第四时期即南宋后期，此时虽宋室走向末路，画坛上却出了几位大师级人物，即马远、夏圭、梁楷三大师。

宋画有别于唐代的地方，是它的文人画勃兴，画院制的完备

和对绘画意境的追求。

文人画的勃兴。文人画其实不始于宋,至少王维的画作就可称为文人画。甚至顾恺之的画,也可以称为广义上的文人画。但魏晋与唐初的创作,毕竟缺少狭义上的文人参与,也缺少文人画的独特风格。所以后人作史,常称他们的画为士人画。士人也是文人,只是一般的知识分子,而不是具有大眼光大风范和大知识的知识分子。自唐王维开始,开一代绘画新风,宋人极崇王维,原因在此。宋代文人画大行其道,不但有赵佶、苏东坡这样的人物参与其间,而且领导宋代画风,使之发生本质性大改变。在唐时只是初露锋芒的王维画风,到了宋代,俨然成为宋代山水画的主流。画院制度亦不首创于宋,在五代时已有先例,但宋代画院制度得以完备,而且宋代画院中,确实培养出众多的绘画人才。或者说,正是这些人才成为宋代画院的灵魂。而宋代画院,又给了这些画魂以安身立命之处。过去有一种观点,认为只有献身于自然与社会,才能有好画家。历史证明,二者未可偏废。大体说来,魏晋时代的画家多寄情于山水寺院,唐代画家则多在社会上活动,宋代画家则以画院为本。这方式有其短亦有其长。站在今人的立场上看,几乎任何一种艺术的形式,若没有学院派作支撑,都无法达到很高的专业化、技术化和群体化程度。

宋人画追求意境。这一点与文人画兴起有直接关系。艺术上的艺境说,或者可以称为我们中国人的专利。意境是什么?意境即对立意品位的最终选择或独特追求。苏东坡评王维的诗作画作,说他的作品“诗中有画”,“画中有诗”。本质上就是立意的品格了,画的立意达到诗的层次,诗的表现达到画的境界。显然比以诗论诗,以画论画高出许多。宋画强调意境,使它在艺术哲学的层次上形成自己的特长与特色。

虽然,宋代艺术已经不再有唐人艺术的万千气象,但它的杰出成就确实是前无古人的。

特别值得一说的是,由于宋画的文人情趣,它的画在屏风、斗方、灯罩和团扇等日用物品上均有上乘表现,由于宋代的工商业发达,它的画已经有了比较充分的市场表现。

宋代书法同样卓有成就,但那风格气象,也迥然有别于前代。唐人书法如长江大河,虽不必字字千古,亦不求字字千古,要的就是其莽莽苍苍的气象,其一泻无余的精神。宋人书法,既

不似晋人的追求高人雅韵,也没有唐人那样的宏大气魄。宋人书法不再是长江大河,而是巉岩幽谷,奇峰怪石,乃至春花秋月,小溪流水。它没有大气派,但有新精神。所谓晋人尚韵,唐人尚法,宋人尚意。意者,"法之所以受命也"。[①]所谓"始由不求工,继由工求不工,工之极也"。[②]读宋人书法,本有唐人余味,清代大评论家刘载熙言:"北宋名家之书,学唐各有所尤近:苏近颜,黄近柳,米近褚,惟蔡君谟之所近颇非易见。山谷盖谓其真行简札,能人永兴之室云。"[③]但宋人书法,既以意为尚,就不能固守唐人旧体。所以苏虽近颜而不似颜,黄虽近柳又不似柳,米虽近褚更不似褚,唯蔡襄有晋人意。这不但不是宋人的遗憾,而是他们的光荣。宋人尚意。是在唐人法度之上,又追求晋人韵味。为此,刘载熙又评论说:"蔡君谟书,评者以为宋之鲁公。此独其大楷则然耳,然亦不甚似人也。山谷谓君谟《渴墨帖》仿佛似晋、宋间人书,颇觇微趣。"又说:"东坡诗如华严法界,文如万斛泉源,惟书亦颇得此意,即行书《醉翁亭记》便可见之。其正书字词栉比,近颜书《东方画赞》者为多,然未尝不自出新意也。"[④]宋人书法尚意,虽法度出于唐,意韵近于晋,可谓否定之否定的发展逻辑。但宋人之意非晋人之意,不是韵高千古,而是多书卷之气。

因为宋字有这样的特点,势必对行草更多衷情与投入。表现在字体上,楷书固然发达,终究比不过行书更有成就。

宋人书家很多,《书学史》所录,北宋即有162人,南宋还有58人,加起来有220人之多。书家多,名家亦多,但最有影响的人物,则是苏、黄、米、蔡四大家。前三家史无异见,唯蔡氏所指,或有以为是蔡京的。蔡京的字确实不错,但其人品太坏,所以难成四家之数。蔡襄的字也很好,于是成为苏东坡、黄庭坚、米芾之后的第四选家。

四人之中,苏东坡自是大文豪大才子,他简直是一位无所不通的天才人物。他的文章极好,那是不消说了。诗、词也极为出色。诗是宋诗中的高品,词是宋词中的精品。他本人还是大画家,他学画于文与可,本人也是成就斐然。他又爱山水,善生活,还是一位烹调高手。苏东坡生于宋时,他的个人性情与宋代书法

①②③ 刘熙载著:《艺概》,上海古籍出版社,1978年版,第160页。
④ 同上,1978年,第161页。

时尚恰好相合，于是天作美意，地有灵杰，成就了他领导宋代书坛的一段佳话。苏字传播很广，其《黄州寒食帖》、《洞庭春赋》、《中山松醉赋》、《与谢民师论文帖》等，以及《赤壁赋》等均为传世之宝。

黄庭坚亦是宋代奇才，同样诗、文、书法俱佳。他还是江西诗派的领袖人物。他广收博览，又能独有新意。楷书学虞世南、柳公权，行书草书学颜真卿、怀素。他四体俱佳，以草书最为世人称道，被誉为有宋一代草书之冠。

米芾则与苏、黄二公有别。相对于苏、黄而言，他可以算是一个专习书法的艺术大家。他亦能诗文，但不以诗文昭著，而以书法享名于世。米芾书法道路亦从习唐人开始，始学颜真卿，继学柳公权，再学欧阳询，又学褚遂良。他观摩古字极多，体悟极深，他的书法虽然走的同样是尚意的路数，但其功底比之苏、黄为高，其影响也比苏、黄为大。他亦是四体皆能，其行书成就尤为世人推崇，可谓宋代行书之最。他的传世作品亦多，其《蜀素帖》，现藏台湾故宫博物院，《苕溪诗帖》，现存北京博物院。

蔡襄有类米芾，但他书、画皆长，尤以书法为好。他的书法风格，别于苏、黄、米三位。大约苏字多书卷气，黄字多豪气，米字多清新淡雅气，独蔡字呈妩媚之姿。米芾说他的字“如少年女子，体态妖娆，行步缓慢，多饰繁华”。①苏东坡说他的字为“本朝第一”，“行书最胜，小楷次之，草书又次之，大字又次之，分隶小劣，又尝出意作飞白，自云有翔龙舞凤之势，识者不以为过”。②

从宋代书质艺术的走向上看，南宋不如北宋；从书法的气象与整体成就上看，北宋不如晋、唐。综观宋代书法，虽有才子学人多如许，但其社会文明流势已变，欲现前人的雄劲辉煌，是不能够了。

宋人书法虽然尚意，但宋代形势，意却难伸。四大家处在变革年代，变革不成，依然是江山暮气，正如美人半老。宋徽宗虽然是绝代才子，却终于做了金人的俘虏。联系宋代国势观摩宋人书法，似乎可以从他们那尚意的苦心孤诣之后体味出某种深广的无奈与凄凉。

宋代戏曲虽然长期以来，已被元代戏曲的光芒所掩盖，但它却是一个非常重要的时期，也有非常重要的历史贡献。否则不能想象，在元朝那样的时代，缘何

①② 史仲文，胡晓林主编：《中国宋辽金夏艺术史》，人民出版社1994年版，第117页。

短短时间便出现如此繁胜的戏剧场面。宋代戏曲不但是元代戏曲的酵母，而且已经具有了元代戏剧的雏形。

宋代戏曲有一个发展过程，至少北宋与南宋差异很大。北宋尚处在戏曲发展的无序状态，各种戏曲形态纷繁不已，人们可以感受到它一定有辉煌的前途，但有什么新前途，尚不能把握。北宋至南宋，其前途已明了，其内容与形式也初步确定，其戏曲表演的基本要求也大体齐备，正所谓万事俱备，只欠东风。倘南宋不曾灭亡，后来被命名为元杂剧的戏曲也会出现，只是在情态与品性方面会有不同罢了。从这个意义上看，宋代戏曲已有这样四个基本特点。

第一，完成了从杂剧向南戏的转变。杂剧古已有之，但内容与宋代杂剧不同。宋代杂剧已经有了主管部门和官员——教坊使；有了具体的主管人——色长；有了领班——末泥；也有了基本的角色分工——如末泥色、引戏色、付净色、付末色等等。

杂剧已备雏形，南戏更有发展。南戏的产生时间，约在北宋末年至南宋前期这个时间段。其发展脉络基本清楚，大约南戏本为江南的小戏，宋室南渡，又带来北方杂剧，于是二者合一，促成南戏的成熟与繁荣。大体上说，南戏已经成为后来狭义上的“戏”了。

第二，杂剧种类繁多，为戏曲的深入发展提供基础。单以宋代杂剧的表现形态而言就有6大类之多。这6大类别包括：(1)以对白为主的戏；(2) 以歌舞为主的戏；(3)描写具体物件，引物而歌的戏；(4)描写四时景物的戏；(5) 以滑稽调类为基本特色的戏；(6)因果报应类的戏。

戏剧有别于它物，非有多种形态，不能充分发展。

第三，基本唱腔——诸宫调已然比较完备。所谓诸宫调，即集结若干不同的宫调予以有序排列，轮递歌唱。这正是元代戏曲的歌唱规则。据说诸宫调的首创者是泽州人孔三传。他是汴京城一个说唱艺人，而他对戏曲的贡献，正堪与元代诸戏曲大家相提并论。因为有诸宫调的完成，才有了后来的《董西厢》。

第四，表演行当已基本齐备。除去上面说的杂剧行当之外，南戏的行当更为齐全。其脚色行当共分七种，即生、旦、净、丑、末、外、贴。其名称与规范已与后世中国的民族戏曲的分工大略相同。

凡此种种，可以说明，宋代戏曲已经基础完备，再添上好的

剧本、好的演员与好的演出场合与形式，那么中国戏曲的辉煌时代便开始了。然而这一切，既是阴差阳错又顺情顺理地落在了元代戏曲家的身上。

古典戏曲的黄金时段——元代艺术

一、元代戏曲的社会文化背景

元帝国的出现与形成，有如传统音乐中的一声巨大的“异响”，从而打破了旧的规范，打乱了旧的秩序，几乎使整个世界都出现新的局面。元帝国的军队不但灭亡了金国，而且灭亡了南宋，它直指中东、西亚和欧洲，以迅雷不及掩耳之势，建立起一个横跨欧亚的巨大的军政帝国。

然而，这帝国其实没有真正地统一过。之所以未能真正统一，既有它自身的原因，也有外部的原因。这帝国实在是太大了。而它的统治区，显然处在不同的文明系统。或者可以简单地说，它所占领和统治的区域，包括儒学、基督教和伊斯兰教三大文明地域。它的军事入侵，对这些地域的破坏是严重的，对人民生命和财产的残害更是严重的。然而，因为这三大文明领域之间的情态不同，其对抗侵略的方式和结局也不同，其以后的历史路程更其不同。正是从元人的冲击前后，西方文明迅速进入历史的快速发展时期。并且从此一发而不可收，很快进入历史快速发展的文艺复兴时代，并且创造出人类从来没有见过，没有听说过，甚至没有想象过的历史奇迹。中国的情况则恰恰相反，春秋时代，中国与古希腊可说水平相当，双峰并峙；秦汉时代，汉王朝与古罗马又可谓伯仲之间，各有所长；唐王朝，则独领风骚于世界，其综合国力之强大与社会的富强，均没有敌手；宋王朝虽对外孱弱，但经济繁荣，文化发达，科技也不落后于人，比之当时的西方，仍处于领先的地位。但自元代始，中国人的领先地位便渐至式微。明代中叶之后，与西方文明的差距，更是愈来愈远。这种历史发展曲线，确实值得后人认真思考之。

元代文化的基本特色，属于互胜互融状态，但它的社会关系却一贯紧张，而它的艺术表现，则始终不能摆脱那一股深藏于社会深处的不平之气。

为什么说元代社会属于互胜互融状态？

所谓互胜，是军事上元人胜，文化上儒学胜，政治上则各

有所胜。元人灭亡了金国与南宋，军事上的胜利是无可争议的。金入主中原，灭亡了北宋，南宋已是半壁江山。到元人南渡，这半壁江山也失落了。所以自靖康耻发至南宋灭亡，150年间，可说屈辱受尽。然而，元人在军事上的胜利不等于文化上的胜利。它虽然灭亡了南宋王朝，但它不能灭亡中原文化，不仅不能灭亡中原文化，而且很快便拜倒在中原文化面前，也学做起中原人来了。这种局面，在魏晋南北朝时代，已经有过，而且直到清人入主中原，还是这一场旧戏。其原因，是因为入侵者代表的是游牧文明，而中原人都处在农业文明阶段。仿佛年轻的学生自然比年长的先生体力充沛，若比试拳脚，先生恐怕不是对手，但要知书达礼，还得拜后者为师。

所以，元人既入主中原，元帝国的体制，不是游牧时代的旧制，而是宋人体制；它所实施的法制，同样是中原旧法。不过作了某些修改而已。它的教育体制与教育内容，都接受儒学传统，而它所确认的治国理念，便是程朱理学。奇异的是，程朱理学在南宋发迹，彼时的金人，不受其影响，还是坚持古代儒学的旧传统。反而是元人灭宋之后，礼遇南宋大儒，让他们办学馆，讲理学，传徒授业，使理学迅速传播。而且出现了好几位新的理学人物，如许衡、郝统、刘因、吴澄、金履、许谦等。

元人军事上取胜，中原人在文化上承胜，终于二胜归于一脉，使元朝文化成为中国传统文明发展环节中的重要一环。

然而，社会矛盾始终激烈，民族压迫终未缓解。举凡异族入侵，民族矛盾必然激烈。这种情形，不独中国而已，凡有人类的地方，莫不使然。但具体情况各有区分。元人入主中原，民族矛盾同样激烈，但统治者的处理，又很不得当。元朝统治者将它所统治的臣民，由贵至贱，划分为四个等级，即“四种人”制。第一等为蒙古族人，第二等级为金人，第三等为北方汉人，第四等为江南汉人。所谓北汉南蛮，对南宋遗民给予特别的歧视。这种“四种人”制，造成的恶劣后果，非止于一端，终整个元代，种族欺压现象比比皆是，各种因此而派生的冤案，难以计数。元代统治者，原本少有清明者在，加上这样的政治基础，为元朝文化带来一种中国历史少有的血腥暴戾之气。

加上元代的皇帝继任方式，与汉族传统很是不同。汉人以儒学为本，皇太子之确认，以长子

优先。少数民族没有这样的传统，蒙古传统更是偏爱少子，常以幼子为继承人，而让成长的哥哥们分居另成家业。因为这种传统，所以整个元帝国史，几乎与剧烈的帝位争夺相始终。于是，二病归一，使元代政治多有动荡，少有平静。元代经济，亦多为调整，少有发展。元代文化，便在这样基础上形成自己的独有品性。

这种历史形态反映在文学艺术方面，就有了元代文学艺术的特别风格。而元代戏曲正是这种特有风格的最好的体现。

元朝的社会情态，多表现为感情色彩浓重；黑白对比强烈；深层压抑，积重难返；外在表现大起大落。而这一切几乎样样都非常合乎戏曲脾胃。感情色彩浓重，正好表达悲欢离合；黑白对比强烈，正好反映典型人物，典型环境；内在压抑积重难返，反而玉成了剧作家们的创作动力；外在表现大起大落，刚好与戏曲表现形式与戏剧结构思路相合相宜。

中国知识分子，本有忧国忧民的儒学传统，而元代知识分子更在这传统中注入了不屈不挠，不向恶势力低头的反抗者精神。元代大戏曲家关汉卿曾有这样的夫子自道：

“我是个蒸不烂，煮不熟、捶不扁、炒不爆、响珰珰一粒铜豌豆。恁子弟每谁教你钻入他锄不断、斫不下、解不开、顿不脱、慢腾腾千层锦套头。我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会吟诗、会篆籀、会弹丝、会品竹，我也会唱鹧鸪，会垂手，会打围、会蹴鞠、会围棋、会双陆，你便是落了我牙、歪了我嘴、瘸了我腿、折了我手，天赐予我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休。则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽。天哪，那其间才不向烟花路儿上走！”

这样的夫子自道，是孔孟颜曾列位圣贤们说不出的，是贾谊、董仲舒一辈儒生不肯说的，是程朱大儒不屑说的，是古来一切中国旧儒们不敢说的。然而，在关汉卿、王实甫这里，却想前人之未想，言前人之未言，不但痛快淋漓，不讲什么温良恭俭让，而且泼辣尖刻，不留半点情面，当真是字字如针，针针见血。让你见之则惊，闻之则怪，不见不闻，却又放它不下。正是元代文化，造就了元人精神；而这种元人精神，又创造出中国戏曲史上绚丽多姿的文化瑰宝——元代戏曲。

二、元代戏曲艺术及其他艺术成就

元代戏曲不但具有伟大的艺术成就，而且具有同样伟大的文学成就。中国古典文学，汉以文名，唐以诗名，宋以词名，元以曲名，明清以小说名，可以说各个时代都有自己的冠冕之作。元代文学胜在元曲，而元曲的基本部分就是戏剧。元人戏曲，与唐诗宋词相比，成就了一个新的韵文品种，而它的历史成就，并不在唐诗宋词之下。也有人说，元曲的文学成就，当在唐诗之下，宋词之上。大抵说来，这是一个可以与秦、汉、唐、宋相媲美的时代。

元人戏曲，完成了古典经典的奠基使命。宋代固有南戏，不过是初创阶段，虽有小成，尚待努力，春光虽好，果实无多。元人已到收获季节，不但果实丰富，而且品味奇佳，味道好极了。

元代戏曲认真地说起来，应包括两大部分，即北方杂剧与南剧，而且二者的成就虽有高低之别，其在中国戏剧史上的影响与作用，却是缺一不可。大抵说来，讲文学成就，以北方杂剧为高，讲对明、清戏剧的直接影响，则南剧为大。

北方杂剧不但名家辈出，而且有巨星照耀。最了不起的戏剧家自然是关汉卿与王实甫，此外，白朴、马致远、郑光祖也都有杰出贡献。所谓关、白、郑、马，享元剧四大家之名。

关汉卿自是戏剧巨擘，他是一位大手笔，又是一位多产作家。他一生创作杂剧60多种，还有许多著名的散曲创作，传播至今的杂剧有18种，其中的《感天动地窦娥冤》、《赵盼儿风月救风尘》、《包待制三勘蝴蝶梦》、《包待制智斩鲁斋郎》、《杜蕊娘智赏金线池》、《望江亭中秋切绘旦》、《关大王单刀会》等，更是脍炙人口，为中国古代戏曲的经典剧目。

关汉卿的剧作，立意高远，结构完整，感情激荡，词句警人。最能代表元代知识分子的社会情绪，也最能反映那个时代的文化精神。他是编剧的全才，不但善写悲剧，而且善写喜剧。而且风格多样，不以一能为是。他的创作风格，既有大气磅礴，幽怨冲天的时代色彩，又合乎剧中人物身份，当悲则悲，该喜便喜。他写大悲剧《窦娥冤》，除非有深厚无比的艺术手段和充满爱憎的感情投入，怎能写得那样感天动地。他写赵盼儿一副神态，写包待制则又一副神态，写关圣人再是一副神态。中国诗歌传统，贵也在诗言志，妙也在诗言志，

抒情是其长，叙事是其短。但戏曲的成功，非有极好的故事情节，不能打动观众，非有极高的文学表现，不能成为经典。关汉卿将两个方面结合得十分完美，可以当之无愧地称为中国古典戏剧第一人。

王实甫则是另一路数。关汉卿是以多种著作成名，所谓多而能精。王实甫则以《西厢记》一柱擎天，所谓少而能胜。《西厢记》中没有大悲大喜的情节，但无论在结构方面，还是语言方面，都超越前贤，成千古之佳作，时代之绝响。《西厢记》的影响，在它诞生的时代，或许不如《窦娥冤》一类作品，但它以自己特有的艺术魅力，在中国文学史上占有特别重要的一席。当然。《西厢记》的成功还因为它占有了一个绝好的题材，唐代大才子元稹先作《会真记》，元代董解元又作《董西厢》，到了王实甫的时代，则在董西厢的基础上，用其生花妙笔，成此千古绝唱。《西厢记》之妙，引多少文人墨客拍案称绝。连大文学家曹雪芹都要借林黛玉之口，称赞它是“词句警人，余香满口”。直到今天，这剧目还在上演，而王实甫创造的红娘形象，则已家喻户晓，深入人心。

此外，白朴、马致远、郑光祖，乃至康进之、纪君祥、李潜夫、杨鉴之、李好古等北曲名家，亦是一代剧坛俊杰，他们创作的《墙头马上》、《梧桐雨》、《汉宫秋》、《倩女离魂》以及《李逵负荆》、《赵氏孤儿》、《灰阑记》、《潇湘夜雨》、《秋胡戏妻》、《张生煮海》等戏，同样影响巨大，尽为传世之作。

与南戏比较起来，北方杂剧的文学水平更高，影响更大。或者可以说，元杂剧是文学胜于艺术的剧作形式。虽然在北方演出中也出现了如珠簾秀等优秀演员，但终究遮不住这些剧作家所表现出来的巨大艺术魅力。

但元代北方杂剧绝不仅是所谓案头工作，尽管它完全可以独立成一个专门的文学品种。但它的写作目的，还是为了演出。北方杂剧在音乐，包括唱腔音乐和伴奏音乐，道具、行当、角色、表演、化妆等各个戏剧要素方面都取得全面发展。换句话说，元代戏剧的魅力，首先表现在演出场合，它不再是文人骚客个人的表现工具，而成为公众化的娱乐形式。

南戏则另成传统。但它的飞跃性发展，则在北剧南传之后。从元代戏曲的发展形态看，先是南北对峙，终于相互融合。北曲最有影响的时代，在于元代前

期，它的活动中心，在元朝都城大都，即今北京市。嗣后，随着一代名作家的故去而日渐衰落。南戏则渐行渐好。它在元朝前期发展不快，但后劲却大，随着北曲南来，更为之增添了强大的活力。于是一发不可收，成为中国戏曲的中心地带。北曲与南戏的的兴衰，反映了元代文化的特性与走向。北曲南渡，正好体现了中原文化的回归之意。而随着北曲精华的推动，南戏也揭开了新的历史篇章。

支撑南戏的历史名作为“四大传奇”和高明的《琵琶记》。

所谓“四大传奇”，即《荆钗记》，传为元人柯丹丘所作；《白兔记》，为元代承嘉书会的作品，具体作者已无以查考；《拜月亭记》，传为施君美所作；《杀狗记》，作者不详，一项肖德祥作。

“四大传奇”的文学水准，比不过北方杂剧的经典作品，但它们更适于表演，文字更通俗晓畅，为演员的表演也提供了更多的自由与机会。

在剧本结构方面，杂剧每本四折，加一个楔子，格式固定，变化不多。《西厢记》在整个篇幅上有大突破，但其结构形态，依然是旧格式。南戏则不受此约束，去掉楔子，根据剧情需要，篇幅可长可短，折子可多可少。

从表演形式上，杂剧一般由正旦或正末一人独唱，不免形式单调，且不免有冗长沉闷之感。南戏则以情节论戏，凡登场角色，无论“生、旦、贴、外、丑、净、末”，都可歌唱。这无疑丰富了戏剧的表现能力。

从音乐特色上看，北曲音乐是建立在北方诸宫调基础上，虽声调雄壮激越，却缺少变化。南戏的音乐，则建立在村坊小曲，里巷歌谣的基础上，显然更具生活气息，更为生动活泼。

从唱词上看，北曲尚雅，非有一定的文学修养不能解其中之味。南戏多俗，不但清新上口，而且句句明白。如《白兔记》上有这样一段唱词，颇觉自然雅致，明白如口语：

“星月朗，傍四更，窗前犬吠鸡又鸣。哥嫂太无情，罚女人磨麦到天明。想刘郎去也，可不辜负年少人。磨房中冷清口，风儿吹得冷冰冰。”

南戏中的经典人物与经典作品应首推高明的《琵琶记》。

《琵琶记》写的是蔡伯喈与赵五娘夫妻悲欢离合的故事。但这故事不是仅以他们夫妻生活

为场景，而是家有公婆，朝有帝相，邻有乡亲。赵五娘自然是一位大贞大孝的女子，蔡伯喈也不再是不孝不仁的负义郎君。高明写赵五娘，是花了大气力，写出大曲折，让你纵然可以不爱赵五娘，却不能不对她充满敬意。这样的贤慧女子，几乎有了超越时代的不朽人格。高明写蔡伯喈，尤其花费大心思。他写蔡伯喈从赶考，到做官，到停妻再娶的“三辞”、“三不从”，确实丰富了戏剧情节，深化了人物性格。家有年迈父母，便不想去赶考，此谓之“辞考”。然而，父母不从。此即“一不从”。辞即不得，只好进京而去。一考而中，想到家中景象，决意“辞官”，但皇帝陛下却不准辞官，于是成其“二不从”。宰相要为女子招亲，相中了蔡伯喈，蔡伯喈不忘家妻，是为“辞婚”。但宰相固执，皇帝降旨，于是成了“三不从”。三辞而三不从，才酿成蔡公蔡婆重病而死的惨剧，才玉成赵五娘千里寻夫的故事。

《琵琶记》高于前人的地方，在于高明写的是一出人物性格复杂的文化故事。它不像《窦娥冤》、《鲁斋郎》那样的是非分明，善恶无误，因此，它的人物就有了更丰富的内涵。它又不像《白兔记》、《杀狗记》那样的只说家仇私恨，他所反映的乃是社会伦常的大问题。他不以小恩小怨为意，而在更深层次发其大恨，诉其大怨；他也不像《西厢记》那样的多讲光明，少写黑暗，一片情慧感动天和地，愿天下有情人皆成眷属，而且抓住关乎人伦物理的大关节，深入开掘，以明真伪。当然这样的大题目，不是高明的时代可以找到满意答案的。但能提出问题，且能以艺术形式表现出这问题的深刻性，依然使作品具有了超出一般悲喜剧的文化含义。大约正是在这个意义上，明代戏曲大师汤显祖才要说：“《琵琶记》从头到尾，无一句快活语，读如此传奇，胜读一部《离骚》。”

元代艺术成就，未止于戏曲而已。其书法、绘画、音乐、舞蹈、建筑、雕塑、工艺美术，均各有所成。但整体水平不算突出。书法艺术中有一代书匠赵孟頫，赵的书法虽有大成就，但整个时代的书法水准，既不能比之于宋代，更不能比之于唐代。唐代如长江大河，宋代如奇峰峻岭，赵孟頫却是一峰独指云天。虽然他本人的书法艺术，甚至直超苏、黄、米、蔡，可以与唐代诸贤一比高下，俗称欧、颜、柳、赵者是也。但

其风骨，亦逊前人。

唯绘画尤其是山水画成就卓然，成大气象。山水画是中国国画传统，自唐代王维始，又开新门。经宋代画家努力，精心雅作，已在所多有。元人明确提出文人画概念，赵孟頫更提出书、画相通的中国式绘画理论，为元代山水画开辟出新的思路。大凡王维作画，妙在写意；宋人作画，高在意境；元人作山水，则强调书、画相通。将书法完全引入绘画，在用笔、着墨方面有了新的开拓和发展。

宋代绘画全面发展，花鸟、山水，地位极高。元人独爱山水，自然别有原因。盖元代乃民族矛盾激烈的时代，蒙古贵族位重权尊，汉族知识分子位卑言轻，于是形成两立之势。而汉族画家复国已然无望，作奴又不甘心。于是世情之怨与对故国山河之爱形成特殊的心理结构。寄国情于笔端，肆乡心于画卷，使元代绘画出现前所未有的历史局面。段克己以诗言志："落落出世人，视世如糠秕。独惟爱山缘，一念未渠已。"[①]

但元代山水画不是政治画，它有深厚的传统，又有独特艺术创造，但那一段文化不平之气，确乎对元人山水画起了很大的促进作用。元代山水画派人物众多，早期的钱选、高克恭、赵孟頫自是一代人杰，后来的元山水四大家——黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙，尤其成就卓著，皆为大师级人物。

山水至元代，已至巅峰状态。后人再想发展，只能别开路径。其情形，正如中国古代社会业已走过高峰段落，欲求新的强盛，必须清算过去，寻找新的方向。

走向反叛之路
——明清艺术

一、明清艺术的文化背景与发展趋向

明清皆为大王朝，历时既久，故事且多。为什么要放在一起说明，因为明清历时虽久，但发展形态，颇多相似之处。反映在政治上，都是极为专制的社会；反映在文学方面，又均以小说成就为最大；反映在艺术上，则前后相接，格调多相近。作一单元介绍，或许更容易看清其发展脉络。

明清时代，实在是中华文明走向衰败的时代。但要说明，这种衰败具有特殊的相对性质。所

① 顾建华著：《中国元代文学史》，人民出版社1994年版，第78页。

谓相对性质,即对比于世界发展格局而言,或者说,对比于西方文明的发展态势而言。如果不以世界发展格局作参照物,只是自己和自己比,那么,明初的国势,并不弱于宋代,而清代的康、雍时代,也不弱于唐代,而且康熙时代所创下的中国版图,正是中华历史上最大版图,其于东方世界,颇有些卓然独立的味道。然而,世界不是孤立的,近代世界不再是锁国时代。中国在发展,西方也在发展,两相对照,则明清时代,已暴露出自己“根基”的不正。即使是康乾盛世,也不能与西方强国同日而语,更不消说那些衰败的年代了。

这里分析三条发展曲线。

第一条,西方的发展曲线。西方自文艺复兴运动或说自1453年进入近代历史以来,其发展呈阶升梯进状态。几乎每个世纪都有新的历史变化。先是文艺复兴运动,接着17世纪的英国革命,再以后是启蒙运动与法国大革命,然后是18世纪的产业革命。500年来,几乎每个世纪都有自己的主题。其间虽有潮起潮落,但从总体上看,西方近现代文明保持了持续发展态势。

第二条线,中华文明的历史发展曲线。我在前面说过,唐以前的中国,正如文艺复兴时代之后的西方,处在阶升梯进状态,虽有历史起伏治乱,但总体发展无疑是向上的。而且不断以新的文明形态回报以往,超越古人。战国之前,中国人可曾经过秦汉那样的中央集权的封建大帝国,魏晋之前,中国人可曾经历过盛唐那样的文化盛世。然而自宋以降,便不再有新的历史宏观的跃进。虽然有王安石的变法运动,依然不过是虎头蛇尾,绝不像商鞅变法那样,取得那等显赫而持久的历史性成功。但宋元虽不逮往时,犹然可以和西方文化一论高下。自明代而降,尤其是自明正德年间即公元1506年起,直到清朝灭亡的400年间,不但不再有实力可以和西方一论高下,而且江河日下,西方呈持续性发展状态,此时的中国社会则呈衰败加速度状态。可谓一个世纪不如一个世纪,直至沦为殖民地半殖民地状态。

第三条,艺术发展曲线。

首先应说明的是,艺术发展曲线,虽然有高潮期与低潮期,但它与社会发展的特征不尽相同。自古以来,有腐败的政治,没有腐败的艺术。世界上有低等作品,低级作品,甚至有害作品。但作为艺术而言,则没有腐败现象。政治可以腐败,社会可以走下坡路,而艺术乃是社会的良

心，无论在什么时候，它的总体走向，都是向善的方向追求，向真的方向追求，向美的方向追求。中国儒学传统，最耽心靡靡之音，以为是亡国之音。其实，真正的亡国者，只是统治者的腐朽、昏庸和社会文明的愚昧与落后。即使在最黑暗的社会，其艺术追求都或多或少代表了某种希望与光明。

从此生发，中国艺术发展历史，就有了三种对比状态。

其一，唐以前，社会发展与艺术发展的互动对比状态。这个时期，社会发展处在上升阶段，而艺术的发展，也总有一种不屈不挠蓬勃向上的风格。秦汉以建筑为特色，博大豪放，正与历史的风貌相协同。魏晋南北朝时期，虽遇社会动荡，本质上继续向新的文明高峰攀登，反映在艺术上，则魏晋书法最有特色，钟、王之体，以韵律取胜，不但没有丝毫的柔筋媚骨，而且没有半点泄怨之气。盛唐文化达到古代文明的高峰期，唐代艺术全面发展，无论书法、绘画，还是建筑、工艺，都呈现出宏大宽放雍容富贵的时代气象。这些时代的艺术，正如生长在肥沃土壤或新开发的处女地中，其勃然生气，最是难得，最可宝贵。

其二，宋以后，社会发展与艺术发展的鲜明对比状态。这个时期，社会可说进入停滞或缓慢发展状态。宋明时代，历史发展曲线，在整体上已成下滑趋势。明中叶后，与西方文明对比，其下滑趋势正表现为加速度状态。然而，艺术的发展，依然有向上的强烈欲望与要求。于是，两条发展曲线呈不协调状。艺术家的创作，不唯与统治者的口味难于一致，艺术家的追求与社会现状日益呈冲突之势。这个时代的艺术家常常为社会所不容，而他们对社会的满腔热忱，也日益转化为失望和愤怒。但他们绝不甘心，也不会投降，更不会与这社会同流合污。于是，明、清艺术的发展之路，就其艺术主流而言，则是一条反叛之路。

其三，明清艺术发展曲线与西方艺术发展曲线相互对比。公道地说，明清艺术并非没有成就，甚至有大成就。然而，与西方艺术相比，不论是发展趋势还是与社会的发展和谐度，乃至发展手段，创作观念，价值系统，以及精神品性和艺术哲学，艺术理想等各个方面相比，双方都有很大的差异存在。以明代最杰出的艺术人物和西方同时期的艺术大师相比，其历史性差异不言而喻。中国明代最有代表性的三位艺术家，应该是汤显祖、徐渭和

董其昌。而西方同期最杰出的人物，应该是莎士比亚、达•芬奇和米开朗基罗。汤显祖生于公元1550年，逝世于1616年。莎士比亚生于1546年，去世于1616年。二人同年去世，相差不过4岁。徐渭生于1521年，于1593年去世。达•芬奇生于1452年，比徐渭还要年长69岁，1519年逝世。董其昌生于1555年，于1636年逝世时，米开朗基罗生于1475年，比董其昌年长80岁，但他长寿而健康，到1564年逝世时，还在从事创作，他逝世的时候，徐渭已经43岁，正当年富力强的时候，董其昌则还是一个9岁的学童。

对于这几位艺术大师的优劣，我们无须硬作比较。但我可以这样说，以创作天赋而言，他们之间本没有优劣之分；以他们的个人性格而言，也多有相似之处。汤显祖颇有些似莎士比亚，徐渭的性格与米开朗基罗比，也有某些相似之处。然而他们的时代不同，历史机遇不同。西方的几位大师，仿佛是站在走向山巅的路上，爬山虽然辛苦，却能步步走向光明。而中国的几位同样天赋极高的大师级人物，却是站在滑下低谷的黑夜之中，单是对夜晚的宣战与下滑的奋争，已经消耗了他们极多的体力，况且任凭他们苦苦挣扎，依然很难看见明日的光明。

唯其如此，当现代中国人对明清艺术进行研究的时候，常常陷入悖论。比如对明清绘画的研究，一方面，人们认定这是一个“最衰落”的历史时期，另一方面，人们又不约而同地对这个时代艺术家的创作及其作品表示极大的肯定。对于这种认知性悖论，现代绘画评论家林木先生曾写专著予以明辨。在我看来，对于这个时期的艺术的论定，应该不脱离中国历史发展的实际，又不脱离世界艺术发展的参照物，更不脱离这个时期的艺术家的实际创作成就。综合这三点，应该说，这是一个时代辜负了艺术的历史时期，这是一个艺术家拼死抗争的历史时期，又是一个坐在即将灭顶的战船上的艺术家们发出不屈呐喊的历史时期。

而这个时期的一切有良心有志向的艺术家，只能走向反叛之路，且不管他们是自上“梁山”也好，还是被逼上“梁山”也罢。

二、明代艺术的社会文化背景

明王朝的社会文化态势有两大特征：一个特征，是极端的专制与全面的反叛；另一个特征，是雅文化与世俗文化的分道

扬镳，且又相互呼应。

先说第一个特征。明王朝的专制，可以说是集中国历史封建专制之大成而又极度发展之。明王朝的专制，不但是政治专制，而且是文化专制。朱元璋立国，便以专制而出名。他杀害功臣之多，手法之惨烈，都是前无古人的。秦皇、汉武、唐宗、宋祖，没有一个人比得过他。他不仅杀害功臣，尤其是建立起一套专制体制。这体制的最典型的表现，是文武并用，既要杀人，还要诛心。在文化方面，明王朝继续推行科举制，但它的科举制与唐宋时代的科举制已发生本质变化。他不再考策论，不再考诗赋，而把一切内容归之于八股——只考八股文。这八股文乃是最为禁锢人的思想，耗尽人的生命的一种文体形式。士人考八股，女人缠小脚，可以说是中国封建时代两件最见不得人的事情。然而，这两件事，在明代，都达到它的历史极至。

文的用八股，武的则设立锦衣卫和东厂。锦衣卫和东厂都是特务刑讯机关。它不是法院，也无须依法办事，它秉承的只是皇上的旨意，它使用的全是可以与地狱媲美的手段。它可以按着圣上的指示，轻而易举地置受害人于死地，也可以让你不死不活，或者死去活来。且被它弄死的人99%都是高级官吏。顺便说一句，明王朝官吏之无尊严，同样可以称之为历代之最。虽然他们在老百姓面前依然威风八面，但在皇帝那里，却连狗都不如。动辄就要拖出去廷杖——在午门前面，让太监指挥下的一帮锦衣卫士猛打屁股。

一面是专制，一面是反抗。专制的极端发展，最终必定导致全面的反抗。明王朝出现的反抗与反叛，同样是历代所未见的。即不但历史最久，而且规模最大；不但表现在社会下层，而且表现在社会上层；且不但表现得“大”，而且表现得“深”。明代搞文化专制，依据的依然是程朱理学。然而，社会的发展，使程朱理学遇到挑战，其中最著名的挑战者乃是王阳明。王阳明从来被认为陆、王心学的代表人物，而且在多数著述中，陆、王心学也被认为是宋明道学的组成部分。不过程朱理学是宋明道学的主流部分，而陆、王心学是宋明道学的补充部分。

二者其实有别。尤其王阳明的心学，他不以宋代理学为窠臼，也不以陆九渊心学为范本，而是独辟蹊径，别有深思。他的心学的最大的特点，不在于道德规范这个层次，而在他的思维方

法这个层次。他以心为本，认为“心外无物”，“心外无理”、“心外无事”。通过格物致知的方法，以达到致良知的目的。但他并非只是谈心论心，而是主张知行统一。儒学重心，源于孟子，但把心学发展为一种认识和思维方式，阳明先生功莫大焉。王阳明的心学方式，实际上既是一种肯定方式，也是一种怀疑方式。他对“心”的肯定，不是在一般道德规范的层次上，而是在更高的心理层面上，认为惟有良知，才是万物之本。他的怀疑，同样建立在很高的理论层面上，他的格物致知，不是对一般的善恶是非的明辨，而是要找出这事物的本源，从最根本的层面上研究问题。

王阳明本人是一位封建时代最具忠心与大胆的楷模式人物，本来与反叛二字是不搭界的。但他的思维方式却启发了明代那些最具反叛性情的儒学人物。仅从这种后果来看，说他的学说是明代反叛风潮的初潮现象，似也并不为过。

明代最具反叛性情的杰出人物，当推李贽。而与李贽相近、相似的人物中，至少还有王艮、罗汝芳与何心隐。李贽是一位反叛的斗士，他敢于与儒学圣贤唱反调，他尤其容不得那些假圣贤之名行腐败之实的蝇营狗苟之徒。他要批评孔孟，更要批判那些打着孔孟旗号的假仁假义。他的文章不拘形式，不受约束，独往独来，直刺肺腑。李贽的文字，被视为异端，但他不以异端为耻，反以异端为荣，干脆将自己的书命名为“焚书”、“藏书”。他的立论中，最发人深省的内容，是他认为，自私乃人的天性，人人皆有自私之心，虽圣人亦不能尽免。私欲不但合于人之常情，而且无私就是无心，有私才算有心。非但如此，而且“财之于势，固英雄之所必资，而大圣人之所必用也，何可言无也。”

这样的议论，这样的见识，这样的气概和这样的向往，唯李贽式的思想家可以做得。而李贽式的思想人物，唯明王朝这样的历史时代方能得出。因为这个时代在封建社会的旧基础上已经走到了尽头，而新的社会因素和社会追求依然十分强烈与迫切。

明代的反叛人物，不仅只是思想家而已。明王朝内部的正直官吏与士人同样形成不屈不挠，置安危于脑后的反叛者群。他们中的代表人物如杨继盛、黄道周、左光斗等，而这种反叛的政治群的演化，就是形成了名留千古的东林党人。所谓“风声、雨

声、读书声，声声入耳；家事，国事，天下事，事事关心”。虽经腥风血雨，更显东林本色。

反叛者的社会表现，则是新的平民阶层的兴起与农民起义。中国资本主义萌芽，宋时已有表现，明时更其发达。反映在文学作品上，才有了“三言”、“二拍”和《金瓶梅》中所写的那些市井人物和思想。西门庆虽然是个恶人，不足以代表平民阶层的，但即使这样的无赖与恶霸，也只有在城市工商业发展到一定水平的时候才可能产生。而蒋兴哥那样的不计贞节，但懂爱情的人物，更是中国传统儒学理念下所不容所不齿的了。而这些新兴的市民文化虽然也是对于明王朝所代表的封建专制的一种反叛，不过这是一种并不曾高举义旗的反叛，而是以金钱作后盾，一心只去挖你的墙角，让你头重脚轻，自行倒塌。

举着义旗的反叛者，则是农民起义军。而明王朝的农民起义，正所谓如火如荼，轰轰烈烈。虽然朱氏王朝想尽了一些专制的方法与体制，面对这样的农民大起义，一样黔驴技穷，束手无策。一直到死都不服输的崇祯皇帝也只能吊死了事，而追随他的，竟没有一位文武大臣，只有一名忠心不改当初的大太监王承恩。

明王朝文化形态的第二个特征是雅文化与俗文化并行发展。明代之前，中国士人多与政府相关，而且，他们中的佼佼者，或迟或早总会有些官职。从他们的观念上看，不做官乃是大耻辱，士人惟有入仕，才是大荣耀。即使是那些没有功勋的知识分子，也与高级官宦甚至皇帝本人有这样那样的关系。最典型的人物，如李白、杜甫，虽然他们均非科举出身，但与唐室的关系，都不算浅。

明代则出现新变化。明代的文化人未必做官，不但不一定做官，而且最能代表明代文学成就的，不是与官方有关系的雅文学，而是生活于社会下层与官方几无干系的世俗文学。明代的文学成就之最，乃是长篇小说，如《三国演义》、《西游记》、《水浒传》、《金瓶梅》等四部古典长篇小说。而长篇小说的作者，绝不如汉魏名士，或者唐宋名人那样，有大声誉、大影响，即使没有做成大官，起码也是朝臣中的知名人士。明代小说的作者，才智不可谓不大，本领不可谓不高，但他们多与宦海无缘。他们的名气，不在于朝廷，而在于社会；他们的作品，不靠身王室，而贴近生活。明代科举本以八股文

立命，而明代小说，最是没有八股气。不但没有八股气，甚至连通行的官话——文言都不要了。他们写的是世俗感情，说的是白话语言。虽然在统治者或者传统儒者眼里，这不过是些稗言俗语，而他们取得的成就，却是那些身居宦海，立志圣贤的人们无论如何不能望其项背的。

能代表明代文学成就的，除去长篇小说，便是民歌。明代民歌水平之高，成就之大，都足以令那个时代感到满足。但这些民歌偏偏与统治者的主张全然不合拍，这些民歌的主题，每与爱情相关，又与民间疾苦相关。他们歌咏爱情的方法，可说使一切以雅自居的文人爱情诗相形见绌。而他们所表达出的爱憎之情，也绝不遮遮掩掩，而是淋漓尽致，荡气回肠。

相比之下，明代文人的作品就有些过于拘谨，过于雅化，过于囿于个人的小天地，过于强调品位，而显得有些做作，又有些苍白无力了。但也不是没有变化，王阳明的思想变革，仿佛是对于八股式思维定势的一个棒喝。而明代文学前、后七子的文章则是对八股文学的一股反叛，他们反对八股，追求自由，但他们没有明代小说和民歌那样的精神与勇气，于是只好求救于古文，开启了明代特有的复古主义式的文学主张。

首倡复古的乃是前、后七子。复古不能解决问题，于是又有了以他们反对派面目出现的“唐宋派”。“唐宋派”其实也是复古，不过更强调“直抒胸臆”而已。“唐宋派”犹然不能解决问题，于是又出现以三袁兄弟为代表的“公安派”。“公安派”公然反对复古，他们认为“古何必高，今何必卑”，自有一种新的精神与风貌。他们在思想方面颇受李贽的影响，而在文学表现上，更强调“独抒胸臆，不拘格套”。做人要做真人，做文要做真文，何必讲章论法，只管“本性而行”。“公安派”的文学成就可谓奇葩一支独秀，直到今天，明代小品文依然是读书人所深深喜爱的一个品种。

但从历史的宏观发展看，春秋战国时代，百花齐放；秦汉时代，鸿篇巨制；魏晋时代，讲究文章风骨，唐宋时代又有八大家风采；到了大明天下，只剩下小品文的光芒与心性，这不能说不是中国古代文化的潮起潮落，终于到了总落潮时代的集中体现。

综上所述，明王朝是一个极端专制的时代，又是一个造成全面反叛的时代。这种矛盾结构证明了封建王朝已经不能在原有

的文化结构下继续下去了。它不是走向灭亡，就是走向变革。这种变革，不再是旧式的改朝换代的变化，而是改变其性质的革命。而这一切却被入关的清军打断了。

三、明代的艺术成就

明代艺术也算全面发展，但具有强烈的不平衡性。所谓不平衡，不但是不同艺术门类间的发展不平衡，还包括，同门类中民间艺术与宫廷艺术发展的不平衡，还包括艺术家们的创作追求与创作心态的不平衡。

明代绘画，虽然卓有成就，但表现在对他们的评价方面，却是意见相去甚远。肯定者多在于师承、借鉴，就是默默地学习，而不多作评论；否定者则多作评论，肆意张扬。中国现代思想界最著名的人物鲁迅先生对于明代绘画就不以为然，他说，“我认为宋末以后，除了山水画，实在没有什么绘画，山水画的发达已达到了绝顶，后人无以胜之。即使使用了别的手法和工具，虽然可以见得新颖，却难于更加伟大，因为一方面也被题材所限制了。”①

明代绘画其实并非平庸不足道。但它的宫廷画确实不如文人绘画，而它的文人画，就其整体发展而言，也确实没有了唐宋时代的那种勃勃向上的气象。代表明人画成就的，不再是那种纷纷扬扬的大气象，而是画家的个人追求。这种画家的个人追求，越是接近于社会生活越有生命力，越是能展示个性特点，也越有精神价值。所以明代大画家固多，而最能代表其精神和走向的还是唐寅、仇英、徐渭与陈洪绶。唐寅与仇英都是明代吴浙画派的代表性人物，但他们能突破前人樊篱，而成自家风采。尤其唐寅，不但画风独特，而且本人生活放荡不羁。虽然他们的画卓有成就，但在一般世人心目中，他们最是写仕女美人的高手。他们生也风流，画也风流。仿佛海棠春睡，才是他们的情感追求，美人醉卧，才是他们的生活写照。殊不知，他们虽然善画仕女，但仕女背后，常常心境凄凉，丹心苦意。陈洪绶亦是一代代表性人物，他多才多艺，正与唐寅相似，一生经历坎坷，又与徐渭相似。他对后人最有影响的画作乃是《九歌图》和《水浒叶子》等，他为水浒人物作像，可说别有一番情趣与初衷。陈老莲大名，也因此而享大誉于民间。

明代书法影响不如唐宋，并

① 转引自史仲文，胡晓林主编：《中国明代艺术史》，人民出版社1994年版，第3页。

非没有大书法家，而是时过境迁，机遇不同。但明代书坛上，却颇有几位特立独行的人物，因为他们的出现才给了明代书画史留下了光辉的一笔。这其中最为杰出的代表，就是徐渭。

徐渭完全是另一个路数。他是中国古代史上少有的狂者，也是少有的大艺术家。他的书法、绘画、诗歌、戏曲均好，自称书法第一，诗歌第二，文章第三，绘画第四。实际上，他的绘画堪称明第一，而他的书法也有超人的成就，纵然不说独领明代风骚，或可谓明代书法的第一人。

徐渭一生，经历磨难多矣。但他绝不屈服，他一生入狱十年，自杀九次。他是宁死也不屈服，宁疯也不屈服。有人说他是真疯，真疯难有这样大的艺术成就。有人说他是佯狂，佯狂不能表现他无比的悲愤。他悲天悯人，怨气三千丈。然而，长天寥阔，竟然没有发泄处。于是他的作品，便有了一种狂飚骤起的风格，有了一种难以言传的精神风貌。他的绘画，尤其是他的泼墨大写意画，笔酣墨畅，奔放咆哮，形超神越有独步千古之态。后来的大艺术家郑板桥和齐白石，都是他的崇拜者。徐渭号青藤山人，郑板桥则自称“青藤门下牛马走”，白石老人亦自称“走狗”。并且写诗说：

“青藤雪个远凡胎，
老缶衰年别有才。
我欲九原为走狗，
三家门下转轮来。”[①]

徐渭书法，亦一代之豪俊。袁宏道评论他的书法说，文长“喜作书，笔意奔放如其诗，苍劲中姿媚跃出，予不能书，而谬谓文长书决在王雅宜、文征仲之上，不论书法而论书神，先生者，诚八法之散圣，字林之侠客也。”[②]他的书法线条狂放，节奏强烈，独成自家笔意，狂写“我之面目”。他的书法多有非理性的表现，其气势之磅礴，其情态之跌宕，亘古以来，一人而已。

徐渭的书、画精神，正好代表了明代艺术的反叛精神。

明代建筑亦成就很大，其代表作为北京城、紫禁城、天坛与明十三陵。但紫禁城非明一家之作，还有清代的补建。即使如此，明代皇家建筑也成为中国古典建筑的集大成者。然而，论其大旨，清人虽有发展，不过是量的增加而已。中国建筑艺术至明清

① 白巍著：《齐白石》，兰州大学出版社1996年版，第122页。
② 袁宏道：《徐文长传》。

时代，已到波峰时期，再想发展，只有改变旧的建筑文化系统，进入新的文明系统了。

明代舞蹈，没有突出表现。明代音乐则有特别贡献，这就是朱载堉的“十二平均律”。他的这个发现，不但在中国音乐史上地位显赫，而且在世界音乐史上也是一个空前的壮举。

明代戏曲，堪称承前启后的时代艺术。而且这艺术未见衰迹，正在发展时期。明代戏曲，上承元人戏曲，最有发展之功，下开清代戏曲新风，又呈苍老之势。明代最重要的戏曲人物，乃是大戏曲家汤显祖，最突出的代表作乃是汤显祖的《牡丹亭》。汤显祖也是一位反叛者，他的思想属于泰州学派，对李贽的异端之说最具共鸣。他的艺术属于浪漫一派，不顾儒家礼法，追求个性解放。他的戏曲感人致深，竟使演员伤心而死。明代戏曲与元代戏曲的区别在于，元代戏曲在总体上说，属于剧本大于表演的时代，或说是文大于艺的时代，而明代戏曲，表演成就日益突出，四大声腔，已致完备，可以说是文、艺并茂的时代。这无疑为清代的戏曲表演，准备了良好的条件。

明代艺术的另一突出成就，是明代工艺美术的发达。无论其丝织、陶瓷，还是金属工艺，都超越前人。明代家具同样具有很高的艺术价值，时至今日，不但明版书已经寸纸寸金，真正的明代家具，也成为现代收藏人的宝物了。

明代艺术的反叛精神说明，这个时代最需要的乃是变革。

而明代工艺美术的成就说明，明代工商业的发展已经在日益发生巨大的作用。

四、清代艺术的社会文化背景与艺术成就

如果说，明代文化的特点是专制与反叛，那么，清代文化的本质特征则是衰败与觉醒。所谓衰败，是指清代所代表的中国古代封建文明的衰败。所谓觉醒，是指以辛亥革命为最高表现的中国近代文明的觉醒。清代文明的衰败，正是明代专制文化的继续与结果，而清代文化的觉醒，同样是明代反叛文化的发展与继续。

说清代文明的本质特征属于衰败，是指其历史流向而言的，否则会有人不服气。因为清代自康熙执政到乾隆去世，是所谓鼎鼎大名的康乾盛世，无论如何不能把康乾盛世与衰败二字连在一起。

康乾盛世，确实有它不平凡

的一面，这一点，前面已经谈及。在这个清王朝的极盛时代，无论综合国力、版图，还是社会的发展水平，可以说全都超越前人。不仅远远超越了秦皇汉武时代，而且大大超越了唐宗宋祖时代。但是，毕竟时代不同了，因此，对这种超越，要有历史的分析。我的看法是：

第一，康乾盛世，没有改变旧的社会文化机制，只是借助改朝换代的机遇，实行了比较开明的社会政策和统治方式，因而，使中国社会得到历史性的恢复与繁荣。这种繁荣的特点，一是恢复性的，二是过渡性的。说它是恢复性的，因为明末的大乱，使社会经济发展进入动荡阶段，民不聊生，才要起义，起义的结果是几乎摧毁了旧的文明成果与生活安宁。清军入关，一面扫平残余的明代军事力量，一面开始实行恢复政策。清代统治者确实比元代统治者高明，他们不实行"四种人"制，而是实行自觉的汉化过程。同时恢复科举，给汉民族知识分子以出路，给关内老百姓以基本的生活条件。虽然清贵族地位特殊，但并不全然凌驾于汉人之上。有区别，又有共性，不强调区别，而强调共同的责任与利益。清代的恢复是中国历史上大的改朝换代恢复的又一次翻版，不过这一次翻版翻得确实更为完善和顺畅，以至翻出了繁荣与太平的局面。然而，中国封建文明的根基已经腐烂，好似千年古树，虽然一到春季依然发出嫩绿的枝叶，但是它的生命已然老化。严格地说，这种春绿的复活，多少有些回光返照的意味。所以它的性质又是过渡性的，康乾盛世，正有类乎此。所以，生在乾隆时代的曹雪芹先生，在那样表面繁花似锦的时代，已然深刻地看到而且领悟到这个社会的大厦已经没有多少生命力了。说不定哪一天就会"忽喇喇大厦将倾"，落一个"白茫茫大地真干净"。

第二，康乾盛世，主要是经济的繁荣，文化方面，贡献无多。清王朝大行文字狱，其政治专制，比之明代，似有所缓和；但文化专制，比之明朝犹有过之。明代的冤狱，多是政治性的，例如朱元璋的滥杀功臣。清代的冤狱，则多是文化性的，例如康、雍、乾时代的数十起文字冤案。这些文字狱，至今说来，尤令人毛骨悚然，激愤不已。

清代滥施文字狱的结果，是康乾盛世没有文化。虽然这两位长寿的老皇帝都是最喜欢附庸风雅的，然而，他们的时代，最少哲学名著，最少思想名人。不但

王夫之、顾炎武、黄宗羲这样的人物不曾出现，连李贽、何心隐一样的人物也已经没有了。清代的学术，没有朝顾、黄、王的方向发展，而是另辟蹊径，进入朴学时代。其原因，概与清王朝实行的专制文化政策有直接关联。巨压之下，不能自由生长，只好弯弯曲曲，如石下之藤，蜿蜒爬行。而爬行的思想家们，固然可能有更幽微深刻的见解，却绝对难有挺拔自由的思想与精神。

第三，康乾盛世与西方文化相比，正是一个加大双方文明距离的时代。尽管清王朝的皇帝常有些关心科技的小举措，但没有改变旧有文化态势的大眼光。顺治入关时，正是英国革命时代，而光荣革命完成的那一年(1688年)，则是康熙二十八年，这也正是他年富力强，踌躇满志的时代。1776年，美国宣告独立的那一年，适逢乾隆四十一年；而1789年，即法国大革命爆发的那一年，则是乾隆五十四年。这个时候的乾隆帝，正为自己的一生功业而高兴，要封自己为十全老人呢！他的数次南巡，还给江南人民带来极大的耗费。当然，一个王朝，能有将近一个半世纪的社会稳定和繁荣，是很不简单的。但是，就其发展前途而言，特别是相对于西方的发展前途而言，不能不承认，这是一个需要觉醒却又难于觉醒、需要持久繁荣而又难于持久繁荣的时代。它的麻烦，已经近在咫尺，它的病症，已然渐入膏肓，而它的统治者，还正在洋洋得意，不知世界为何物呢！

乾隆终于坐腻了龙廷，于1796年让位于嘉庆，但他还是做了好几年的太上皇。即使从1796年算起，到1840年的鸦片战争，也不过44年的光景，英国人的大炮就把大清江山打了一个大大的缺口，从此蹶而不振，往日的强大、繁华，皆成梦幻。

认真地说来，清代统治者，特别是清王朝那些最高统治者，从孝庄太后、多尔衮，一直到西太后和光绪皇帝，可以说无论在人品还是才干方面，统统超过宋代以来的历代统治者的平均水平。宋王朝的皇帝，可谓好坏参半，而真正有作为的不多。元代皇帝有作为的更少。而且内乱不绝，直至亡国。明代皇帝中好的明白的则少而又少，坏的昏庸的却多而又多。清代皇帝则不同，他们个人人品都没有什么大问题，像明代武宗、世宗、神宗、熹宗这样的皇帝，可以说一个也没有，连明穆宗、光宗这样的短命又无为的皇帝，也不多。清廷王室内部也有麻烦，但大抵说来并

不影响社会，虽乱内而不乱外。绝不像元人那样，内外皆乱，成为社会大病。然而，清代统治者的命运实在太坏，他们“生逢末世运偏销”，等待他们的乃是一个又一个屈辱，和一个又一个的惨败。

自鸦片战争英国人的大炮开始在中国海岸线上轰鸣算起，此后的半个世纪，大清王朝的历史，全然是围绕以下五个大事件进行的，这就是以鸦片战争为代表的与列强的战争，太平天国战争、洋务运动、戊戌变法和辛亥革命。对外与列强不断发生冲突，内部又有太平天国起义。清王朝内外交困，有志者上下求索。战争不胜则要求学习洋人的手段，于是“以夷治夷”搞洋务运动。洋务运动不能成功，又要求改变政体，实行变法。以西太后为首的保守派容得下洋务运动，容不得变法，于是镇压变法者，杀死六君子，逼走康、梁。改良不成，转为革命，以孙中山为代表的革命党人不再对清王朝存在幻想，而是与之决裂，立志取消帝制，建立共和国。

这一段历史反映两条发展脉络。一条脉络，是旧的封建文化已无可救药，任你用尽千条妙计，它依然要一天一天腐烂下去；另一条脉络，是中国人民和他们的先进代表者，日益觉醒，不断寻求新的救国良方。这一段文化史，可以说是三种文化力量的冲撞与较量，而其对抗与较量的形式，则表现出特别复杂的历史局面。这三种力量，一种是清王朝保守势力代表的旧文化，一种是革新派人物代表的新文化，一种是西方列强以大炮与经济两种形式硬性输入的洋文化。奇异的是，新文化中亦有洋文化，洋文化中又有侵略成分；保守文化中既孕育了革新者，而在反对外来侵略中，又与中国传统文化往往发生共鸣作用。而历史发展得如此迅速，旧文化中既有新的诞生，新文化一时之间又很快归于旧的范畴。洋务运动固然大受保守派的排挤，而他们的主将却又绝对不能同意改良运动。这种错综复杂的文化形态，直到大清王朝的灭亡，也没能真正得以解决。但历史不等人的，到了20世纪之初，连慈禧太后也成为“改良派”了。虽然她手上沾着改良运动志士的鲜血，但她本人也只能顺着历史潮流，从而宣布废除科举制，甚至要实行君主宪政了。但是，时过境迁，此时的改良举措已成为历史的旧物。人们已经不再满足于改良，而直接要求革命，于是辛亥革命爆发，大清王朝寿终正寝。

清代艺术，大体上就是循着这样一个路数而发生和发展的。然而，却慢了一拍。它的最主要的特色，一是对于传统艺术的反思、综合与发展；一是对外来艺术的排拒与借鉴。所谓慢了一拍，表现为前者始终居于清代艺术的主流地位，后者只是部分与个案表现。毕竟一个大变化的时代，艺术领域未必首当其冲。

清代绘画多从“四王”与吴历、恽寿平算起。“四王”即王时敏、王鉴、王翚与王原祁。“四王”与吴历、恽寿平合称“六大家”，皆师承董其昌，属于传统画派。虽然皆有上品，但影响不如清初的“四僧”为大。“四僧”各有来历，但与“四王”性质不同。虽然同为明王朝遗民，“四王”与吴、恽虽是遗民，逆来顺受，只讲绘画，没有多少不平之气，故其技虽佳，其作品缺少时代气氛。四僧则不同，尤其是石涛与朱耷。二人皆为明王室遗族，现在家破国亡，其恨其怨，终难消散。客观上不许它无缘无故地消散，主观上也绝不肯归顺于清人，于是虽削发为僧，其心犹热，笔下作画，最易生情。石涛敬佛，仿佛怨情终为佛法所化，后来情态转入平和，且与王朝统治者有些眉来眼去。但骨子里依然不同流俗。他一生行迹多与山水结缘。将满腹情思寄予山水之间。他的画作，多姿多彩，无论黄山云烟，江南风雨，柳岸青秋，枯树寒鸦，都能别出心裁，另成妙想。他的山水画不但用笔讲究，用墨尤其出色，凡此种种，使他的山水画卷，成清代画坛一大异景。

朱耷称八大山人。其不平之气尤其个性鲜明，仿佛一生一世，不得平静自己。他的画，最擅长讽刺，他的鸟有时口呈方形，眼色鄙睨，一行一动，不合流俗。他将八大山人四字连写，或成“哭之”模样，或成“笑之”模样，哭之笑之，都是不平。可说喜笑怒骂，皆成文章。石涛的画作，尚可以从古山水画中寻到痕迹，朱耷的讽刺，则古之大家未曾有之。这二位画家僧人对后人的影响，至少在清代，都是非同小可的。

由“六大家”而“四僧”，画风为之一变。由“四僧”而扬州八怪，画风又是一变。以石涛、朱耷比元代大书画家赵孟頫，显然石涛尤其朱耷更有骨气，更懂亡国之恨。以扬州八怪比明代徐渭，虽然都是些出离悲愤者，但扬州八怪的激愤之情淡于前人，而平民化倾向则大为过之。扬州八怪以怪著称，在做人方面，难免不合流俗，他们几乎个个都具

有耿介之性。所不同者，只是表现形式有方圆之差而已。在书画作品上都有求新求异倾向，而且人人书画有成。清人求异，正是时代使然，而书画有成，则是他们的天才与努力所致。

扬州八怪的平民气与他们所处时代有关，也与他们的精神境界有关。他们不再一切以仕途为本，而且常常以仕宦为辱。他们追求个人的精神自由，同时摒拒老祖宗留下的老规矩。在某种意义上，有了新的价值观念和艺术观念。

郑板桥曾有一篇“润格”，是为他的画作价目广告的，他这样写道：

“大幅六两，中幅四两，小幅二两，条幅对联一两，扇子方斗五钱。凡送礼物食物，总不如白银为妙；公之所送，未必弟之所好也。送现银则中心喜乐，书画皆佳。礼物既属纠缠，赊欠尤为赖账。年老体倦，亦不能陪诸君子作无益语言也。

画竹多于买竹钱，低高六尺价三千。任渠话旧论交接，只当秋风过耳边。”①

处在今日市场经济下的中国人，读郑燮此作，难免会心一笑。

清代画坛的最大特色，还是西洋画与西洋技术的引入。西洋画家如郎士宁，虽然画技画品在世界范围内未能成宗成派，但他对中国画的影响，确实很大。毕竟这是西洋画法初入中国，而且是直入宫廷，对于中国绘画史的影响，自然非同一般。西方制作技术，主要是印刷术进入中国。在清代，木版画曾有鲜艳的历史，但木刻画终究在成本和技术上敌不住西方版画的挑战，终于在清代末年衰落下去。

西洋画与西洋绘画技术的影响，还未止于以上二端，只不过它们进入中国时日尚短，而整个社会文化气候亦不适宜，其欲大有作为，尚有待时日。

清代书法先以帖学为主，其高潮在于康乾时代。因为皇帝的提倡，其影响巨大。康熙喜欢董其昌书法，故康熙时代，董书最盛。乾隆皇帝喜欢赵孟頫，他登基之后，清代帖学亦由董而赵，另作一热。由于皇帝亲躬，加上科举促进，清代书法向着字迹又乌又方又亮的方向发展。虽然看起来乌黑发亮，俨然宋代人批评的“墨猪”光景，但也因此终于完成了其“馆阁体”的路程。

康乾的帖学时代，也产生不

① 转引自丁家桐，朱福烓著：《扬州八怪》，上海人民出版社1993年版，第122页。

少名家，如翁方纲、刘墉、永理、铁保、梁同书、王文治等。清中期之后，帖学地位动摇，碑学应时而起，又成另外一番景象。帖学尚时，不免有富人俗气，碑学尚古，格调倍显清高。碑学自乾嘉初兴，经碑学书法大家邓石如、伊秉绶的首倡与作楷，到咸丰、同治年间，成其大潮，清代晚期的何绍基、吴昌硕、张裕钊、康有为，皆为碑学大家，各有精品遗世。碑学书法家中，尤以邓石如的威望更高，影响更大。

帖学一派，以崇时为尚，碑学一路，静而好古。二家的基本特色，都以古成法为本，虽然处在惊天巨变的时代，所宗的乃是古老家风，惟扬州八怪的各位书家，常能独出新裁，另辟蹊径，虽然在传统史家看来，未免求新而成怪，但论其书法对后世的影响，却不可谓不大，其立意求新精神，更显得十分珍贵。

清代音乐，舞蹈并不发达，这也有原因，因为清代民族戏曲处在高峰时代，特别是汉族居住区，音乐、舞蹈多进入戏曲中去了。汉人本不善舞，而特别好戏，清代戏曲不但丰富，而且普及，于是坐享其乐，更助长了其固有的不好亲示亲为的旧习。

清代戏曲发达，传奇、杂剧及昆、弋腔各有发展。如李玉、李渔，南洪（洪昇）、北孔（孔尚任），皆为一代之俊杰。如李玉的《千钟戳》，洪昇的《长生殿》，孔尚任的《桃花扇》，以及李渔《闲情偶寄·词曲部·演习部》，都是中国传统戏曲与戏曲理论的经典之作，不但可与明代戏曲大家抗衡，而且有直追元曲的气派。但是，最能代表清代戏剧成就的，还是京剧的兴起。京剧并不生在北京，因此，当时没有这样的叫法。京剧之前，昆曲流行。但清代剧坛上的最大事件，莫过于花、雅之争，雅即昆山腔，花即包括京腔、秦腔、弋阳腔、柳子腔、罗罗腔、二黄调种种，通称乱弹。乱弹之兴，兴于民间，但它比之昆腔，显然更接近生活，接近平民，因之更有生命力。经过几十年较量，终于在1780年乾隆80寿辰时，成为徽班进京的重要纪念日。原本活跃于扬州的三庆、四喜、和春、春台四大徽班陆续来京，一时争奇斗艳、誉满京城。并由此产生程长庚、张二奎、余三胜等京剧第一代艺术大师。我在前面说过，元代戏曲文胜于艺，明代艺术文、艺互胜，清代戏曲，以其流向而言，则艺胜于文。清代之前，总是剧作家名气大而艺术家没有名气或名气小。到了此时，艺术家名声大噪，很多剧作家反而相形失色。这不仅是历史

的某种进步，而且是中国民族戏曲达到高峰的表现。清代虽然最多令人气闷的史实，但中国戏曲之兴，却大功在焉。但功不在官府，而在于民间。

清代曲艺亦是繁胜时期，但又处在古典曲艺向现代曲艺的转向时期。此时的曲艺，不但种类多，而且作品多，不但名段多，而且名人多。一些名曲名作，至今依然有众多的观赏者。而一些现代艺术的奠基者，也正是出在这个历史时代。如擅长《龙图大案》的石玉昆，相传《三侠五义》、《小五义》、《续小五义》，都是根据他的唱本改写而成的。如八角名师张三禄，如艺名“穷不怕”的相声大师朱绍文，以及曲艺作家韩小窗，他的脚本据载有500支以上。

清代建筑，在发明创造方面，似不如明代。在继承方面，却不让前贤。但它的特色还在于吸收了西方的某些建筑方法与艺术，以及皇家园林和私家园林的匠心独具与多姿多彩。这一方面说明唯有勇于和善于借鉴，才能有新的发展。例如圆明园那样的新型建筑方式。另一方面也说明，中国传统文化正是一个取之不尽的历史宝藏，如北京的恭王府、半亩园，苏州的留园、网师园，扬州的个园、小盘谷等，都是中国传统建筑的杰作，既有丰富的内涵，又有极高的审美情趣，皆为古建筑史的经典之作。

清代工艺美术亦超越前人。但它的成就，似乎多在乾隆之前。清中叶之后，创造无多。这大约也和当时的时势有关。西方工艺固然发达，进入中国尚待消化，何况中国人接受西方文化并非容易，仿佛一位历经沧桑的老人，面对西方缤纷的世界，有些无奈，又有些惊疑不已。

清代艺术给我们的启发是，中国传统艺术的前途，正如中国文化的前途一样，迫切需要社会变革，需要推翻旧的机制，迎接新的时代。

揭开新时代的序幕——民国艺术

一、民国艺术的社会文化背景

辛亥革命的成功，是中国历史上一件极大的事情。从此推翻了帝制。自秦始皇创立中央集权的封建大帝国至此，已有2000多年的历史。2000多年间，这种封建文化体制既发挥过巨大的作用，也给中国老百姓带来巨大灾难。因为历史总在进步。历史的进步，使得原本合理的体制变成

不合理的体制，使原本先进的体制转化为落后的体制。自宋以降，中国社会已出现资本主义现象，史称萌芽状态。然而，中国封建王朝，势力之大，性质之顽固，改变之困难，都是世所罕见的。中国不是西方，中国有自己的独特历史发展方式。而且在封建文明这个阶段，中国显然比西方来得更强盛、更伟大、更有创造力。西方的封建文明，被称为马铃薯式的经济形态，它是分散、封闭的，而且是脆弱的。这种分散、封闭与脆弱给西方资本主义的兴起提供了历史性方便。中国封建文明的特色在于，它既有马铃薯经济的一面，又有高度集权的一面。中国封建时代，不仅追求统一，而且追求一统。先有察举制，后有科举制。察举制为贵族知识分子提供了参政的机会，科举制为庶民知识分子提供了更多的机会。中国不是宗教国家，但正因为中国封建文明的世俗性质，才更强化了皇权，皇权加上儒学的伦理纲常，恰恰适应了中国大陆式农业自然经济的各种需要。中国是世俗社会，因此最为重视家庭，且家庭组织与国家组织呈同构状态。家庭即是小王朝，王朝即是大家庭。三纲五常，上尊下卑，如此等等，使中国的封建文明的改变成为极为艰难的历史过程。而辛亥革命终于终止了帝制，创立了共和，这在中国历史上实乃一件开天辟地的大事件。

然而，任重而道远。辛亥革命刚刚胜利，胜利成果便被袁世凯窃取。靠袁世凯这样的人搞共和制，可谓黑色幽默。袁世凯满腹心事，全在复辟，而革命的成果，几被扼杀殆尽。然而，历史岂能倒转，于是孙中山发动二次革命，建立军校，组织军队，在他临终的时候，还留下遗言：革命尚未成功，同志仍须努力。

民国时代，正是一个社会矛盾错综复杂，政治斗争日趋激烈的历史时期。政治斗争的最激烈形态，乃是战争，而连续不断的战争也构成了民国时代的社会特色。军阀与军阀之间也战，军阀与民国政府之间也战，共产党人缔造了红军，红军与国民党军队之间还要战。国内之战未止，日本人又公然侵占东北，侵略全中国，于是中国人与日本侵略军更要决一死战。此时的中国，已进入世界政治矛盾的旋涡之中。中国的战争，在一定意义上就是世界战争的一部分。中国是第一次世界大战的战胜国，出力无多。中国也是第二次世界大战的战胜国，不但牺牲巨大，而且贡献也大。抗日战争的胜利是中国

人自1840年鸦片战争以来，首次取得的反侵略战争的完全胜利。而解放战争的胜利，诞生了中华人民共和国。从1911年辛亥革命成功到1949年中华人民共和国成立，数十年斗争，数十年牺牲，数十年摸索，数十年奋斗，凡此种种，莫不对民国时代的文学艺术产生巨大的影响。

在经济方面，中国早已落后，这种落后，至少自16世纪开始已呈现加速状态。中国改变落后的社会状态，对内需要革命，对外需要开放。既要革除国内不利于经济进步的旧体制，又要引进西方的新的科学技术，新的生存方式和新的文化理念。然而，谈何容易。完成中国内部的革命依然是相当艰巨的任务，而一些西方国家对中国的态度又使这种任务的完成变得异常复杂。中国人需要西方的技术，但英国却执意向中国输出鸦片；中国需要西方的经济帮助，而西方人想的只是在中国多捞取实惠，多扩大实力。于是中国在经济变革与抗拒西方霸权方面，始终处在复杂的态势之下。民国经济、科学与技术，就是在这样的态势下，在无数有良心的中国人的共同努力下，委曲求全，东偏西侧，千方百计，以图发展。

然而，这毕竟是一个充满变革的时代，而这历史性大变革，在文化领域，尤有突出的表现。其最鲜明的标志和最突出的成果，乃是以“五四运动”为标志的新文化运动。

新文化运动的矛头直指旧的封建文化，它最响亮的口号乃是“德”、“赛”二先生。反帝反封建是新文化运动的主题，科学与民主则是新文化运动的必然追求。“打倒孔家店”，“批判孔老二”，这样的口号，虽然在今天看来，有些稚嫩与鲁莽，然而，历史的革命化运动，哪能文质彬彬，如赏花观鱼一般。新文化运动是自秦汉以来，中国人发出的最强烈的历史呼声。新文化运动，不但造就了新的政党，而且造就了一大批新人，甚至可以说，造就了一个全新的时代。新文化运动创造出一大批新的文化成果，尤其是文学成果，白话文从此真正登上历史舞台，新文学业已开始了自己的辉煌历程。新诗的艺术成就虽然尚不能与传统诗歌相提并论，但它成为中国诗歌历史发展的新的里程碑。白话小说则不但开创了新的历史天地，而且其艺术成就亦足以光耀后代。鲁迅先生的《狂人日记》为现代白话小说的开山之作，《阿Q正传》则是经典之作。此外，郁达夫、沈从文、老舍、茅

盾等小说家相继登上舞台，成为中国小说一大壮观景象。现代散文亦有突出表现，奇文、美文、宏文，各种形式，各种体裁，各种风格，各种追求，纷至沓来，尽呈五彩缤纷之状。戏剧革命，不让他人。特别是以曹禺、田汉为代表的剧本创作，尤其取得重要历史成果。《雷雨》、《原野》、《日出》、《北京人》、《获虎之夜》等剧，成为中国戏剧史上的传世佳品。

然而，这不过是一个开头罢了。而新文化真正取代旧文化的地位，还是很遥远的事情。而且中国新文化的道路究竟怎样，还是一个特多争论的问题，有主张全盘西化的，代表人物便是胡适；有主张保卫国粹的，认为国粹一亡，便会亡国亡种；也有主张以中为体，以西为用的，这想法早了，其首倡者乃是清代大名人张之洞。因为这题目太大，难免议论纷纷，莫衷一是。也有科学救国论，也有实业救国论，也有三民主义救国论，也有社会主义救国论。凡此种种，都给古老的中国，带来新气象，带来新思路，带来新冲击，带来新机会。

站在今天的立场，回首去看这38年历史，我们知道，这不过是中国新文化发展的一个组成部分而已；这不过是中国现代化历程的一个序幕而已。中国人还需要百年努力，方有可能真正成为一个现代化的国家。

二、民国艺术成就

民国艺术有两个发展趋向，一是变革引来创新，一是传统继续发展。很显然，二者相比，前者居于主流地位。

自辛亥革命至中华人民共和国的成立，虽然只有短短三十八年时间。但新的艺术形式却源源不断进入中国，而且很快被我们所消化，所掌握，所利用，并且取得很出色的成就。

西乐进入中国，发展很快。在音乐教育、记谱法、音乐教材、音乐社团、专业教育方法等方面，都取得历史性成绩。民国初年，虽沿袭旧制，但有改造。自民国十一年起，中小学的音乐教育已与现代教育接轨。民国九年之后，成立音乐体育专修科。民国十七年，又建立大学音乐系。从此之后，随着中国体制的改造，一方面，到西方学习音乐的人才不断回国；另一方面，我们自己也学会了以新的教育方式培养自己的人才。可以这样说，民国以来的中国音乐的变化，是自商、周以降，最为巨大的变化时期。这个时期，不但创造出许多经典性音乐作品，而且激发了中

国传统音乐的活力，同时培养了一大批音乐人才，并且使音乐成为直接为社会服务，特别是为救国救亡服务的有力武器。李叔同、刘天华、聂耳、冼星海，都是这个时代涌现出的杰出音乐人才。

音乐突飞猛进，舞蹈同样得以勃兴。前面说过，汉族聚居区，舞蹈原不算发达，随着戏曲的兴盛，音乐、舞蹈更多地进入戏曲，以至明、清两代，都是乐、舞的寂寂时期。民国以后，特别是受五四运动的直接影响，尚处在萌芽状态的中国专业舞蹈受到各界关注，学校教育领风气之先，一些儿童舞蹈在城市的学校教育中得到某种程度的普及。社会上开始接受舞蹈艺术，于是一些旅居中国的外国舞蹈家开始在上海、哈尔滨等城市开办芭蕾舞蹈学校，西洋舞蹈从此成为中国近现代舞蹈的一个不可缺少的组成部分。民国十六年，中华歌舞专门学校在上海成立，以后，又成立了中华舞蹈研究会，中华歌舞剧艺社，不但使舞蹈这门艺术在一定范围内得以传播，而且孕育和培养了中国第一代可以与世界舞蹈接轨的舞蹈家。他们中的佼佼者，如吴晓邦、戴爱莲、赵德贤、梁伦、康巴尔汗、艾买提和胡蓉蓉等，都是为中国现代舞奠基的人物。

音乐、舞蹈之外，西洋画法也开始为中国画界所领悟、所喜爱、所接受。但有争论，有主张全然西化者，也有力主革新的人，还有程度不同的保留传统派。主张革新的人物中，包括康有为、陈独秀、高剑父、陈树人、刘海粟、徐悲鸿、林风眠等诸多具有新思想新文化的画家和思想家。高剑父曾说：“这30年来，吹起号角，摇旗呐喊起来，大声疾呼要艺术革命。”[①]从实际成就看，古典传统派既有大师和杰作，古典革新派也有大师和杰作，中西联合型画派同样有大师和杰作。可见，西方绘画艺术不能不进中国，而中国传统艺术同样具有强大的历史生命力。民国时代的杰出画家包括溥心畬、齐白石、黄宾虹、张大千、刘海粟、徐悲鸿以及岭南三杰高剑父、高奇峰与陈树人等。其中特别值得提出的是，齐白石先生的衰年变法；刘海粟先生的将模特引入中华；徐悲鸿先生的现代绘画教育；张大千先生的敦煌之行，以及他与现代世界绘画大师毕加索的交往与友谊等等。

绘画之外，话剧与电影也开始成为中国艺术史上的新的艺

① 转引自史仲文主编：《中国民国艺术史》人民出版社1994年版，第9页。

术品类。话剧，来自西方，但中国人很快接受这种形式，而且饶有创造。除前面已说过的话剧大师曹禺的创作之外，还有郭沫若的《三个叛逆的女性》，汪仲贤的《好儿子》，熊佛西的《一片爱国心》，胡适的《终身大事》，田汉的《秋声赋》、《丽人行》，欧阳予倩的《泼妇》，陈大悲的《幽兰女士》，夏衍的《法兰西细菌》、《芳草天涯》，于伶的《夜上海》，宋之的的《雾重庆》，陈白尘的《岁寒图》，老舍的《残雪》、《归去来兮》，李健吾的《青春》，吴祖光的《嫦娥奔月》和《风雪夜归人》。这些话剧，特别是曹禺的《雷雨》、《原野》、《日出》，田汉的《获虎之夜》，吴祖光的《风雪夜归人》等，不但成为这个时代的经典之作，而且成为中华艺术宝库中的瑰宝。当然，他们的成就不是空穴来风，也不是一蹴而就的，在他们之前，还有很多人为引进西方剧目，开辟中国话剧的处女地，而付出极大劳动，并取得突出的成绩。

电影于清末进入中国，那时，距电影的诞生不过10年之期。电影进入中国，很快成为人们喜爱的艺术形式，尤其在以上海为中心的区域，其影响尤其巨大。鲁迅先生本是一位专心于创作，很少参与社会娱乐活动的人，但他对电影情有独钟，而且每看电影，必要好的位置。专心欣赏，十分投入。电影作为一种产业性很强的艺术门类，它不但需要有好的剧本，好的导演和好的演员，而且需要好的摄制机构和演出团体。中国最早的影业公司成立于1909年，即民国前夜。民国十一年，又有明星影片公司成立。民国十八年，在香港成立了联华影业公司。以后，又相继成立了中国电影制片厂和昆仑影业公司。这些公司，都以不同方式，不同程度地为中国民国时代影业的发达兴旺做出各自的贡献。

民国时期产生不少名片名作，也出现一大批著名的导演、影星和表演艺术家。名片如《狂流》、《春蚕》、《女性的呐喊》、《城市之歌》、《渔光曲》、《马路天使》、《十字街头》、《孤城烈女》、《王老五》、《保卫我们的土地》、《八百壮士》、《万家灯火》、《三毛流浪记》、《乌鸦与麻雀》、《八千里路云和月》、《一江春水向东流》。

著名电影艺术家赵丹、白杨、周璇、金焰、胡蝶、魏鹤龄、阮玲玉、舒绣文等。特别是赵丹与当时被称为“话剧皇帝”的石挥，在现代演艺界的影响，可以

说是无与伦比的。他们杰出的艺能与作品也是中国现代艺术史上一份不可多得的宝贵财富。

民国时期，传统艺术亦有作为，书法有大师也有大作，篆刻也是如此。大书法家如李叔同、于右任、谢无量、马一浮、沈尹默、林散之、沙孟海、吴玉如等。篆刻家如跨越清与民国两代的书法篆刻大师吴昌硕，以及赵古泥、陈衡恪、赵叔孺、王福庵、易孺、钱瘦铁、乔曾劬、陈半丁、邓散木等。

书法之外，曲艺亦十分繁盛，而且南方曲艺与北方曲艺两相兴旺，并且产生了如刘宝全、白云鹏、白凤鸣、王少堂、刘天韵、双厚坪、张寿臣以及在中华人民共和国成立后愈其大显异彩的侯宝林等大艺术家群。

中国民族戏剧，特别是京剧迎来它的辉煌时期。谭鑫培、杨小楼、梅兰芳、余叔岩、周信芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、筱翠花、马连良、高庆奎、言菊朋、唐韵笙、肖长华、郝寿臣、金少山等艺术大师如群星璀璨，不但使中国戏剧舞台熠熠生辉，而且其影响几乎传遍西方，并且给中国的民族艺术带来很大声誉。

民国时期，虽然新的艺术与传统艺术各有发展，但并非二者之间不曾发生相互影响与渗透。实际上，没有影响是不可能的，没有渗透也是不可能的，其中既有西方艺术在中国的传播者向中国传统艺术的学习与借鉴，也有中国传统艺术家向新的艺术形式的追求与探讨。中国第一个电影片，拍的就是谭鑫培先生的《定军山》，而中西乐兼通的刘天华，正是中国传统二胡的改良者，他还是琵琶、二胡的演奏高手。他将中国民乐介绍给西方，西方聆听者感慨说："微此君，将不知中国之有乐！"

传统艺术需要新的教育方式，新的表现方式和新的艺术手段。例如京剧教育就不但有富连成科班，而且有中华戏曲专科学校。即使一些最能代表中国艺术成就的艺术品类，如书法、如京剧，不思进取，也将落后于时代。现代的京剧危机，就是一个证明。走出危机的方式，不能只在老圈子里下功夫，一万年只是《长板坡》、《苏三起解》，总是不行。民国艺术史给人们最大的启迪是，惟有不断追随时代的进步，中国艺术才有美好的前程。

中国艺术精神

中国艺术精神是一个久已引起重视,但迄今仍无定论的问题。它涉及的因素很多,引起的不同思考亦多。研究艺术史,艺术精神显然是一个无法回避的话题。本章拟从五个方面对这个问题作一剥笋式的理论阐释。

中国艺术精神的理论起点

艺术精神不是孤立存在的,它至少与艺术作品有关,与艺术创作有关。而艺术作品与艺术创作也不是孤立的,它至少与艺术环境与艺术背景有关。艺术环境与艺术背景同样不是孤立的,它还与更大的社会环境与社会背景有关。这样推论下去,就产生了共鸣说。而共鸣作为一种历史现象,它是有具体的时空定位的,而时空定位也是一种历史现象,因此又有了积淀说。积淀是历史的积累方式,但只有积淀,则历史无法进步,至少无法飞跃,于是又有了变异说。共鸣说、积淀说和变异说便是本书研究中国艺术精神的逻辑起点。

一、共鸣说

共鸣说包括的内容很多。既有艺术共鸣,也有文化共鸣,还有社会共鸣;既有现实共鸣,也有历史共鸣;既有同类共鸣,也有异类共鸣。关于历史与现实的关系,此处不说。这里只讲艺术共鸣、文化共鸣和社会共鸣。

所谓艺术共鸣,是说中国艺术精神不是一个艺术品种的产物,也不是一个艺术流派的产物,当然更不能是一种艺术理论的产物。艺术精神必然寓于艺术创作实践中,是没有疑问的,但艺术的种类很多,尤其像我们中国这样的历史大国,历史非常悠久,地域又如此辽阔,民族如此众多。在这样的情况下,中国艺术精神,就不仅是主要艺术作品和艺术创作的产物,而是几乎所

有艺术作品与艺术创作的共同性产物。当然，这里说的几乎所有艺术品与艺术创作，只是形象之辞，实际上，把中国所有艺术作品全都收集齐全是不可能的。但至少中国艺术精神，应该能够涵盖并代表这些艺术作品的主要成就和价值取向。并且所有这些艺术作品与艺术创造也都为中国艺术精神的形成与发展尽了力。而中华民族的一大文化优势，在于我们对统一的渴求，对民族和睦的珍视。且中国艺术的一大特色，即不同艺术门类之间的相互通联性。所谓“诗中有画，画中有诗”，所谓“文武昆乱不挡”。这种艺术的通联特征，使得中国艺术精神的涵盖范围大大加强，同时也为人们对它的理解和把握提供了很大的方便。

所谓文化共鸣，有两层含义，第一，是说艺术精神不能完全脱离文化精神；第二，是说文化精神本身也不是由单因素构成。比如中国传统文化中的儒学、道教与佛教，他们不是孤立地存在的，他们对艺术的影响，也不是孤立存在的，他们本身同样构成共鸣。由文化的共鸣而艺术的共鸣，当这两个共鸣处在最佳状态的时候，无疑也是中国文化精神表现得最为鲜明和出色的时候。例如中国盛唐时代即是如此。而当这两个共鸣并非处在最佳状态，甚至不同文化流派正处在相互冲撞的时代，那么这时的中国艺术精神往往也同样处在历史嬗变的过程之中。例如魏晋南北朝时代即是如此。这种时候，人们更多地处在焦虑、徘徊、探寻和疑问时期。魏晋时代的竹林七贤，大约就是一群最富才气又最多疑虑的徘徊者、探寻者与疑问者。这时的艺术往往更具有鲜明的个性风格。表现在书法艺术上，晋人尚韵，唐人尚法。晋人正在探寻之中，没有韵律则没有风格，唐代已成盛世气象，没有法度同样不成风格。

中国历史上的文化共鸣，未止于思想流派一端，还包括教育、科技、文学、习俗、宗教等各个方面。仅以思想文化为例，也不仅包括儒、道、佛三家而已，只不过从历史的宏观来看，这三家的影响更多更大也就是了。

例如战国时代的艺术就不能不受法家、墨家，乃至阴阳家、纵横家的影响。墨家不喜文艺，但他们对实用技术十分重视。据说，墨子做的飞鸢，可以在天上飞行三天而不落下来。这实际上已经是一种艺术品了。墨家不重文艺，不重视而能创造出如此不凡的艺术品，战国艺术精神的构因中，必有墨学一端。法家在战

国的影响是无与伦比的，不但墨家不是对手，儒家、道家也不是对手。法家学说在战国时代最有影响，最具实效，也是最有明星特色的学说。战国时代最多改革家，而几乎所有的改革人物，都与法家有关。法家地位如此显赫，他们的主张、他们的社会行为、他们的学说，不能不对当时的艺术创作产生巨大作用力。韩非子固然对文学很不感冒，但他崇质轻文的思想观念依然成为中国历史上文学批评(当时的文学概念宽泛，几乎包括一切学问在内——作者注)理论的重要组成部分。李斯也是法家，而且于秦王朝统一天下有大功劳，属于中国历史上赫赫有名的开国功臣之列。中国文字史上的小篆主要出自李斯、赵高之手，秦始皇好大喜功，于碑刻一往情深，碑上的字多出于李斯之手。李斯以法家之身成小篆之体，其字的风格显然蕴寓着很强烈的法学精神。不但法家、墨家而已，中国历史上任何一种有意义有影响的学术思想，都在一定程度上对于中国的艺术创作产生影响，只不过这些影响有显有隐，有大有小罢了。

所谓社会共鸣，是说整个社会文明的共鸣。艺术共鸣既离不开文化共鸣，文化共鸣也离不开社会共鸣。社会共鸣包括政治文化、经济文化、科技文化、教育文化、思想文化、宗教文化、习俗文化，以及文学、艺术生存环境、社会的乱治、社会大事件等各个方面。这些方面合而综之，便成为各个时代的不同的共鸣效应。凡艺术皆为人所创作，凡人皆为社会的一员，人不能不受社会的影响，虽然人也可以改造社会。人与社会总是处在互动之中，而人又是社会的最基本的组成因素。

社会共鸣的结果，是产生特定的时代精神，或时代风气。时代精神多用来形容好的时代的风貌与品格，而时代风气则属于中性用语，既可表示好的时代状态，也可以概括不良的时代风气。

社会共鸣对艺术的影响，主要是时代精神与时代风气对艺术的影响。这种影响是通过艺术家的创作来体现的。大体上说，凡是蓬勃向上的时代，那个时代的艺术精神，也往往充满阳刚之气。凡是动荡、停滞和没落的时代，其艺术精神则作出相应的异态反响，或激奋，或幽怨，或坚贞不屈，或凄戾决绝。我们读陆游的词，知道那是救国者的呼啸，读诸葛亮的文章，知道那是鞠躬尽瘁者的自白，读文天祥的诗，知道那是大爱国者的绝命遗言。

可惜，后来人无法闻听嵇康绝命之时弹奏《广陵散》的情景，也无法确知屈原大夫吟咏《离骚》的场面。但我们可以想象，那《广陵散》必展现了魏晋时代的士人之风，而《离骚》的吟咏，也代表了诗心千古的爱国情怀。

综上所述，中国艺术精神，即产生于艺术共鸣、文化共鸣与社会共鸣的交互影响之中。这种交互影响，可能是同位的，也可能是异位的，可能是相互和谐的，也可能是相互冲撞的。但和谐不能达到同一，冲撞也不会达到完全背逆。总而言之，艺术精神不但是艺术领域的事，它还有更长的须，更深的根。

但有几种倾向值得注意。

一种是一切归于时代精神，仿佛艺术只是时代的被动反映，至少是机械反映。时代是蓝色的，艺术也是蓝色的，时代是绿色的，艺术也是绿色的。艺术只是时代的镜子，除去反映时代，它便无事可做。实践证明，这种观念，不但是错误的，而且是有害的。艺术自然要反映时代，但艺术有自己的规律，如果失去自己的规律，不要说很难对社会生活作出表现和反映，纵然有些反映，也一定没有多少趣味。其结果，不但害了艺术，而且也有损于整个社会文明的和谐发展。

另一种倾向是认为艺术就是艺术，谈天说地，全无来由。扯得越深，离艺术越远，扯得越远，与艺术越不相干。有的人干脆宣称，艺术在我心中，与社会何干？与社会何干？大有干系。你本人就出现在具体的历史长河之中，你想脱离这社会，只能是一种不切实际的幻想。比如现在中国正自觉地进入市场经济社会，但你偏要闭起眼来，不问世事，不管沧桑，什么市场不市场，本人只管艺术之事。殊不知，艺术也要进入市场，艺术家同样要进入市场，想来你虽是艺术家，却不能不吃饭，不饮水，不出行，不住房。你要吃饭，没钱不行；你要饮水，不保持水的清洁不行；你要出行，没有交通工具不行；你要住房，房子商品化了，你不交纳住房费用不行。你的艺术心灵再圣洁无比，离开社会难以生存。事实上，世界上可能有各种各样风格的艺术家，他们可能有各种各样出乎人们想象的艺术创作，但没有一个艺术家可以脱离他所处的历史时代，也没有一种艺术品可以跨出时代的境界之外的。世上最奇妙的艺术品可能超出几乎所有观赏者的想象，但它绝对超不过历史的想象。历史虽然不直接插手创作，但她哺育了创造这艺术品的创造者。

需要说明的一点是，共鸣因素中，既有相互对立的因素，也有性质渐次参差的因素。所谓相互对立的因素，例如，儒家与法家的对立，或者儒家与道家的对立。这种对立，虽然不见得是方位完全相反的，但主要倾向还是不同。儒家讲仁、义、礼、智、信，法家讲法、术、势，二者可谓风马牛不相及矣。儒家讲有为，至少是有所为有所不为，其基本倾向是有为，而道家讲无为，无为而治，虽然在治这一点上和儒家有些相近，而手段与过程则截然相反。佛教则法也不讲，无为也不讲，而讲“四大皆空”，即使讲无为也与“空”的概念相矛盾。佛家主张显然与儒家的矛盾更为尖锐。但是，这不妨碍他们的共鸣效应，恰恰相反，正因为有这样的不同，才更容易发挥其共鸣的效应。这种效应在现实的表现，或者有不易把握的一面，而其历史作用，则不但易于把握，而且便于后来人的选择与借鉴。

共鸣因素中又有性质的差别，比如有正面因素，也有反面因素，有刘邦也有项羽，有岳飞又有秦桧。对于质的差别的双方，自然要择优而汰劣，但同时也要看到，作为一种历史信息，它原本有两个系统，一是正面系统，一是负面系统。负面系统的影响固然很坏，它作为一种特别的历史教训，同样可以警示后人。这一点，在积淀说中还将谈及。

共鸣说给我们的启迪是，惟有理解了这社会、这时代、这历史、这文化，才能真正找到艺术精神。

二、积淀说

共鸣说属于横向研究，它所讨论的是构成中国艺术精神的共时因素。积淀说则属于纵向研究，它所讨论的乃是构成中国艺术精神的历时因素。

积淀说虽然研究的是艺术与文化的历史发展结果对后世的影响，但它并不回避现实因素的作用。因为有现实才有历史，有今天才有昨天。没有现实的历史便是历史的绝灭，没有今天的昨天，便是昨天的绝灭。

现实与历史的关系，相对于艺术而言，好比是源与流的关系。现实是艺术之源，历史是艺术之流。任何艺术品，都应该具有两样品性，一是它的现实性，即它对时代作出的反映——它原本就是现实的产儿；二是它的历史性，即它对过去作出的反映——如果它不是开天辟地第一种艺术作品的话——话说回来，即使它是开天辟地第一种艺

术作品，它本身也随即打上了历史开创者的历史性烙印。

有人以为，有些伟人的艺术水平或艺术作品是超越历史时空的，这其实只是一种妄想。作品的影响力可以超越时代的限制，但作品的产生必定要受历史的制约。小人物如此，大人物也是如此。小艺术品如此，价值连城的艺术品也如此。而且，它们之所以价值连城，往往就和它们的历史属性有关，虽然司马迁曾经说过这样一段话：

“文王拘而演周易，仲尼厄而作春秋。屈原放逐，乃赋离骚；左丘失明，厥有国语；孙子膑足，兵法修列；不韦迁蜀，世传吕览；韩非囚秦，说难孤愤；诗三百篇，大抵贤圣发愤之所为作也。”

太史公列举的人物，上至周文王，下至韩非子，时代不可谓不远，跨度不可谓不大。然而，能作《史记》的，唯太史公而已。因为唯有西汉王朝才需要也才有产生这样的宏篇巨制的历史条件；也唯为西汉史学大匠司马迁才能有这样的对于历史人物的思考。实在说，虽然他列举的各位圣贤，都有过大不平的遭遇，但春秋战国时代，对于知识分子，却是十分宽容。这种宽容，不是当权者的宽容，而是社会文化的宽容。因为有这样的宽容，才有百家争鸣，才有那些敢于或勇于以各种方式教育甚至教训诸侯的人。彼时的知识分子，不但不会因此而获罪而且可以自由迁移。楚之不容可以去齐，齐之不容又可去魏。商鞅本是卫人，却成为秦国上卿。吴起本是魏将，也曾作楚王臣子。自秦亡国，知识分子地位一落千丈，到了司马迁时代，因为言论不合圣心，便遭受残酷没有人性的宫刑。所以虽然古之圣贤难免有大不平事，而对此能发千古一慨的人物，却自西汉太史公始。

积淀说，也是发展说。唯有发展才能积淀，而且往往一个因子的增加，都能导致原有结构的改变。

积淀说是发展说，因为发展而使积淀结构发生变化。其艺术精神也随着增加新的内容，丰富新的内涵。

以儒家学说为例。孔子虽然是儒学创始人，但儒学传统并不以孔子为限，而且其内涵远比孔子学说更为丰富。孔子不谈“浩然之气”，孟子谈了，孟子坚持的还是儒学传统。孔孟不讲五行之道，董仲舒讲了，而且说，“天不变，道亦不变”，董仲舒坚持的依然是儒学传统。孔、孟、董时

代于佛学无闻，程、朱对佛学都有研究，于是创立新儒学，新儒学坚持的还是儒学传统。康有为是戊戌变法的大将，他据古文献以作改制的依据，虽显耀而无征，但依然不脱儒学传统。这样看来，虽然儒学传统只有一个，通过历史的积淀，却不断产生新的内容与魅力。

文化传统如此，艺术传统亦然。中国艺术精神，之所以有博大精深的风格，就是因为它其史也长，其积也厚，浩浩荡荡，独立一方。

积淀具有两种信息系统，一种是正面信息系统，一种是负面信息系统。正面系统的作用在于肯定和弘扬，负面系统的作用在于否定和排斥。例如中国古来有爱国传统，但历代皆有叛国小人。爱国者留下的信息，便化入正面系统，卖国者留下的信息则化入负面系统。所以我们读古人的艺术著述，总是可以读到他们肯定什么，反对什么。元人黄公望论画，说“作画大要，去邪、甜、俗、赖四个字。”[1]话虽不多，意义却深。邪，当然是要不得了，再好的山水，一见便生邪气，那还了得。甜也不好，青山绿水又不是巧克力，要甜作什么。俗又不好，山之妙在其峻，水之妙在其清，弄成一团俗物，便不可看。赖更是大毛病，人赖而无朋友，水赖则少鱼虾，山赖不生树木，物赖没有归所。

正面信息可以激发正气，负面信息可以警示后人。

现代人终于明白，信息是世界上最为宝贵的财富。信息不但直对未来，而且指向过去。而历史的积淀中正有无穷的信息供后人去筛选，去采撷，去反思，去诠释。现代艺术的历史，正是一个不断向历史信息回归的历史。所谓回归，不是要回到过去，而是从历史中吸收营养，以利新的探索。唐宋学者善于从古文中吸取营养，所以才有古文运动，清代书法家善于向古人学习，所以才有碑学。宗白华先生说：“‘光景常新’，是一切伟大作品的烙印。‘温故而知新’，却是艺术创造与艺术批评应有的态度。历史上向前一步的进展，往往是伴着向后一步的寻本穷源。李、杜的天才，不忘转益多师。十六世纪的文艺复兴追摹着希腊，十九世纪的浪漫主义憧憬着中古。二十世纪的新派且溯源到原始艺术的浑朴天真。”[2]所谓进三步，退两步，不是为了向后转，而是为

① 周积寅编著：《中国画论辑要》，江苏美术出版社1985年版，第383页。
② 宗白华著：《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第58页。

了走得更其扎扎实实。

三、变异说

积淀与变异,既可以理解为两个不同的理论范畴,又可以认作是一个问题的两个层面。积淀强调的是历史发展的客观方面,变异说的是历史发展的主观方面。积淀是一种历史的客观存在,你同意,它也积淀,你不同意,它也积淀。德国人发动了两次世界大战,很不光彩,但没办法,那是历史。日本人侵略中国,杀害了无数中国人,同样很不光彩,你想赖账,也赖不掉。但是,要变异。变异更强调主观努力,强调人的能动性、实践性和创造性。积淀虽是客观存在,没有创造,就会萎缩。如果一个民族没有什么新的内容可以加之于历史,那么这个民族就危险了。如果长期落后而终不觉悟,用中国人喜欢的说法,那就难免被开除球籍。

变异尤其是艺术的本性。大体说来,一代有一代的艺术追求,艺术创作的成功,莫不由历史涵定。仿佛商周属于青铜器的辉煌时代,秦汉是古建筑的辉煌时代,晋唐是书法得以勃兴与大成的时代,宋元是山水画卓尔不群的时代。有些艺术形式只是属于特定的时代,有些艺术形式则具有跨越时代的能量。例如诗歌的发展,虽然古体诗到唐时达到极限,但在先秦时期,就有经典之作。明代小说固然卓然于世,大大地超越前人,而清代小说同样身手不凡,或者说犹有过之。进入民国,更开始了现代白话小说的里程碑式的历史过程。然而不管怎么样,旧的艺术形式一定要让位于新的艺术形式,即使旧瓶依然可以装新酒,但新的酒瓶必然出来。而变异的结果,未必是新瓶旧瓶之别,或者干脆扔掉一切瓶子,换成小罐、小壶、小盆、小碗,也说不定的。十九世纪前,人类就不知道电影为何物,二十世纪前又不知道电视为何物,但看今日之世界,任何一种艺术形式,其影响都无法超越电影与电视的。一篇小说,卖了多年还卖不出名气,一经电视传播,马上炙手可热。电影、电视尽管有这样的本领,200年后,又当何如,实在是一个不能准确预测的谜。

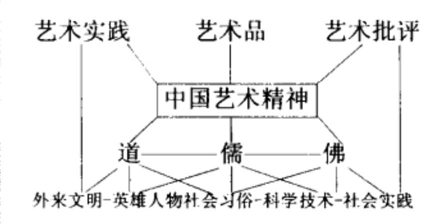
变异又有渐变与突变的区别。渐变是在不知不觉之间,如饮醇酿,谈笑之间,已然醉矣。突变则如疾风骤雨,大有世事纷彩,纷至沓来目不暇接之势。一般地说,渐变属于量变性质,仿佛十月怀胎,纵然着急却又急不得。突变属于质变性质,好比一

朝分娩，纵不着急却又慢不得。渐变时代，大体上属于艺术创作的清雕细刻时代，这个时候，艺术形式的变化虽小，却能千锤百炼，精益求精。突变时代，大体上属于艺术创作的更新时代，传统艺术不免受到冲击，而创造者的精神优势与理论优势却蓬蓬勃勃，最易展现。中国艺术精神乃是两种变异的综合与磨炼。它既孕藏在精美的艺术杰作之中，又代表了各个时代的艺术追求与创造风格。

变异说给我们的启迪是，惟有最大限度地利用一切时代优势，我们才能创造出最具时代品格的作品；惟有最大地发展创造才能，我们才能不辜负时代的希望与重托。

中国艺术精神的诸种构因(上)

中国艺术精神的构因很多，不粗不细，选择一些最基本的构成因素，予以分析。这些因素，大致上可以分为三个层次，即艺术层次，包括艺术品、艺术实践和艺术批评；文化层次，主要指儒学文化、道教文化和佛教文化；社会层次，包括以生产为主干的社会实践，科学技术、英雄人物的楷模作用，社会习俗与外来文明。这些内容与共鸣说介绍的内容，大致相近，但又有不同。为着易于说明，可列图式如下：



图表中一共列举十一项因素，儒、道、佛地位特殊，另当别论。这里讨论其余八个构因。

一、艺术品

艺术品当然是构成艺术精神的最主要最关键最直接的内容。但艺术品不但种类繁多，而且数量极多。对艺术精神产生极大的作用，首先是那些经过历史验证成为国宝，成为绝品的那一部分。这种级别的艺术品，虽然数量极少，但影响却极大。正如古典小说中的《红楼梦》，尽管这是一部没有完成的小说，但它的历史地位是空前的，其艺术价值也是不可多得的。有了《红楼梦》，中国古典小说属于一种水平，没有《红楼梦》，将是另外一种样子。《红楼梦》对于中国文学精神而言，自然是无可低估也绝不能低估的。艺术作品中，如王羲之的《兰亭序》，尽管自唐

以降，没有一个中国人能亲眼得见的，但看它对晋、唐书法界产生的那种巨大的影响，可以知道，这虽然只是一篇书法作品，其价值却非同一般。可以这样说，正是那些能够反映时代，代表一个民族，一个国家的艺术最高成就的艺术品，才真正以物化的形式体现了该国该民族的特有的艺术精神。即使我们不能在理论上阐明和概括其艺术精神究竟是什么，但我们也可以从这些艺术品中感受和领悟到它内中蕴含着的巨大的精神力量。

但是，有一点要说明，就是伟大的艺术品虽然终究会被历史所承认，但不一定能即时被世人所接受。甲骨文的历史价值与艺术价值，应该是很高很高的了，处在春秋战国时代的人们，看到甲骨文的数量一定很多，甚至应该说，在那个时代，区区甲骨，并非难得之物，然而，它却遗失在茫茫历史过程之中，直到为近代人发现，一直沉默了2000余年。又如明清家具，其中有许多精品妙品，甚至国宝级文物，其历史价值与艺术价值同样很高很高，但它们在自己的时代，似乎并未得到应有的待遇。彼时彼地，什么精品妙品，不过生活物件罢了。更有一些书画作品，生不逢其时，其作者活着的时候，它只得到一少部分人的认同，直到数十年后，才大发光华。这一切都说明，艺术品的价值，是需要用时间来证明的，而其中蕴含的艺术精神，或者尚未被历史所领悟，或者暂时被某种历史的偏差所掩盖。这些艺术品，常常以某种时间差方式向人们展示它们所固有的艺术品质与艺术精神。

艺术品中还有更多的二流、三流作品。这些作品的价值自然不能与那些国宝级的艺术品相提并论。然而，正如一个军队的精神，不但在于主帅而已，更多的情况下，还是那些兵士的风貌反映了这支军队的战斗力。虽然那些国宝级艺术品往往成为特定艺术精神的最好的代表，但它们很难独立于世，它们还需要更多的艺术品作为它生存的基础和品评的依据。

或许可以这么说，最伟大的艺术品代表了艺术精神的指向，而众多的艺术品则反映了艺术精神的博大。

二、艺术实践

艺术实践包括大艺术家的创作实践，包括一般艺术家的创作实践，也包括一般从艺者的艺术实践。

杰出人物的艺术实践，常常

带有传奇色彩。所谓"夫非常之人必行非常之事"是也。他们以超常的创作姿态、创作精神，为人类的艺术活动写下一篇又一篇绚丽多彩的乐章。但大艺术家的创作行为不是孤立的，他们除去本身的努力之外，还需要理解和支持，需要知音的帮助，需要认真听取批评家的意见，还需要众多的艺术创造者为他们打下深厚的艺术基础。在这个意义上讲，一般艺术家的作品虽然往往不如那些杰出人物的作品更独特，更有魅力，却并非因此而显得不重要。一位西方大科学家说得好，成功者的幸运是他们常常是站在前辈巨人的肩膀之上。

还有更多的一般艺术从业者的劳动同样不可轻视。比如中国传统上有画家又有画匠，画匠干的是"活儿"，画家从的是"艺"。二者的追求，本有不同，但是，从历史发展的程序上看，画匠或在先，画家或在后。没有画匠，难有画师。从相互的影响看，越是那些画匠云集的地方，才越容易为绘画艺术家提供良好的艺术环境，由匠而家，即使不是一条捷径，也是一条比较平坦的路。

当然，一般从艺者的行为，往往不那么耀眼，而他们的制作，在某种程度上说，也不免失败者多，而成功者少。但即使这些失败，也不是全然没有意义的。失败的实践，也是实践，正如历史上绝少常胜将军。即使那些常胜将军，也不能没有更多的为他的战略而牺牲的军人作支撑。所谓"一将功成万骨枯"。艺术的路数，虽然不能等同于战争之路，而其中所耗费的从艺者的心血，确是很多很多。

三、艺术批评

艺术批评本身即可以作为一个单独的艺术门类，没有艺术批评的艺术史是不成熟的艺术史，也是没有发展方向的艺术史，它顶多只能算是自在阶段而达不到自觉阶段这样的层次，更达不到自由阶段这样的境界。

艺术批评，仿佛医生给病人看病。世界上既没有绝对健康的人，也就没有绝无瑕疵的艺术品。就是你尽善尽美，也有一个历史的限度。超出这个限度，依然要发展。发展的含义就包括对于原来事物的否定在内。艺术批评，即如同医生看病，难免良药苦口，忠言逆耳。但是，树间有了虫子，就需要啄木鸟捕捉，如果讳疾忌医，受害的还是病人自己。中国古代的艺术批评，自春秋时代发其蒙，属于醉翁之意不在酒，而其价值自在焉。魏晋时

代进入自觉时期，艺术批评成为一支生力军，不但影响巨大，而且享誉后人。自唐以降，代有所得，各呈风采，成为艺术百花园中的一大奇景。

中国古来的艺术品孕育着中国艺术精神，中国艺术批评启迪并在一定程度上揭示了这种精神。

四、英雄人物的榜样作用

英雄人物的作用，无论东方，西方，都是巨大的。贞德在法国人心目中的地位是不消说的了，林肯在美国人心目中的地位同样高得很。英雄人物是一个民族的骄傲，而艺术是一个民族最为敏感的心灵。艺术家可以直接去表现这些英雄，也可以不去直接表现他们，但他们的影响，却是潜移默化，几乎无所不在的。相对而言，西方人重视理性，英雄固然伟大，理性更其重要。中国文化传统，最是重视伦理关系，对英雄的崇拜与敬重更超过西方。

中国人心目中的英雄都包括哪些人物，随着历史的发展，会有变化。但有一些英雄，则不论哪个时代，都有巨大的影响，特别是一些民族英雄，更是传历百世，魅力不减。如屈原、苏武、岳飞、文天祥、史可法等。通观中国艺术史，人物画家多画钟馗，戏曲舞台长演包拯，庙宇塑像最多关云长。因为钟馗是打鬼的英雄，鬼谁人不恨，敬服钟馗，正合其理。包拯是正义的化身，虽是人间大臣，却有些神化的意味。中国古来老百姓最佩服清官，最渴望清官，而包拯就是中国清官中的最具影响的代表人物。京剧行当，分为生、旦、净、末、丑，黑头独成净角的一派，可知包公的影响，确实深矣，广矣。关云长义薄云天，备受世人敬重，乃至全然神化，成为伏魔大帝，又成为财神。由此可见，英雄人物对于中国艺术精神的影响，确实非同小可。虽然在今天看来，许多传统的英雄还要划一个问号，而“榜样的力量是无穷的”这句名言，却无论如何，也没有过时。

五、科学技术的催化作用

中国儒学传统，不重科技而重伦理；道家传统对于科技一事最是头疼。但科学技术对艺术的催化作用，却无论如何不能否认。而所有的艺术家，没有一个是空谈者，人人都是实践者。实践的智慧在于，他们最能判别哪些材料好用，哪些材料不好用，哪些材料不堪其用。中国书法、绘画，是中国艺术史上历史最久影响最大的品类，而文房四宝，

正是他们须臾不能离开的工具。因此，毛笔的出现，不啻于一次科技革命，蔡伦造纸的出现，更是一次伟大的革命。没有毛笔，则中国字只能在龟板、竹简时代徘徊。没有蔡伦的发明，则中国书法与绘画必无后代的辉煌可言。

书法、绘画如是，音乐、戏剧也是如此，建筑与工艺美术尤其如此。赵州桥的伟大，不但在于其美，而且在于它的科学贡献。就其科学成就而言，正是真与美的有机结合。中国工艺美术品，自商周时代，就有很杰出的成就，这里面首先就有科学技术的功劳。

中国式的科学精神，正是中国式的艺术精神的伴侣，它的优势与劣势俱在，稍后我们另作分析。

六、社会习俗的涵养作用

社会习俗的影响无所不在，而且它在某种程度上展示了民族文化的根。美国人本世纪中叶以后曾有过寻根热，寻根与寻找新的生活方式和生活习惯有千丝万缕的联系。一个时代变了，如果习俗未变，则这种变化只是表层的。只有移风易俗，才能改变旧的文化属性，塑造出新的文化属性。南北朝时代，北方少数民族如不接受汉文化，就不能在中原地区生根，而接受汉文化的根本标志是承认和主动进入汉文化的风俗习惯。南北朝是这样，元代是这样，清代也是这样。虽然有杂交，也有发展，但那基本的态势未曾改变。

中国艺术受中国社会习俗的涵养，形成自己的独特历程、独特创造心态和独特的民族风格。以画而论，中国画以花鸟、人物、山水为传统画三大类，就与中国社会习俗有关。而中国在花鸟画中，能将许多并不美，或者十分丑陋的动物，引入画中，更与中国社会习俗有关。齐白石以画虾著称于世，大约在全世界都是独一无二的，至少传统西洋画中没有见到这样的题材。而将小鸡、青蛙、蝌蚪、蝉、螳螂、毛驴，乃至螃蟹、乌龟、乌鸦尽引入画中，更与中国的风俗习惯相关。尤其是中国年画，其社会习俗尤其比比皆是，主要的就是一种吉祥如意的气氛，它喜欢的就是以物寓意的良好祝愿。此外，中国的工艺美术和中国建筑，无不与中国特有的习俗相联系。可以这样说，发现、品定中国艺术精神，最有效的捷径，就是从中国艺术品中反映的习俗中看。

七、社会实践的母体作用

前面讲了艺术家和从艺人员的实践，现在讲社会实践。社会实践也包括艺术实践在内，但它有更深厚的基础和更广阔的活动与创造空间。

相对于社会实践，艺术创作只是一个子系统，社会实践才是大系统。子系统虽有独立性，不能绝然独存。说到底，它必然受到大系统的制约与调控。一般地说，惟有大系统的顺利发展，才有小系统的良好活动空间。如果社会大系统出了毛病，尽管艺术创作不见得因此而中断，但其整体风貌和创作能力必定受到制约。我们中国喜欢讲水涨船高，大系统的兴旺发达，正是小系统繁荣昌盛的重要条件。中国盛唐文化可以证明这一点，西方的文艺复兴运动也可以证明这一点。

还有普及与提高的关系。社会的好恶虽然不能直接影响一个艺术家的行为，但可以影响整个艺术门类的前途。中国有12亿人口，足球水平不高。巴西只有1亿多人口，却是足球王国。其中一个原因，即巴西总人口固然比中国少，但足球人口却比中国多。又如韩国的围棋运动，这几年颇有压制中国围棋的气势，其原因，也和韩国人口虽少，围棋人口却多有密切联系。唐代诗歌发达，因为人人爱诗。清代艺曲繁荣，因为曲艺演出场所随处可见。没有普及，难于提高，这是一个颠扑不破的法则。在这个意义上，正可以说，中国艺术精神不仅蕴藏于艺术区域，尤其扎根于人民的社会实践当中。

从接受美学这个角度考察，任何好的艺术品，非有人欣赏它，它才能具有生命力；非有众多的人欣赏它，它才有强大的生命力。艺术品不被人们欣赏的情况，也是有的，但不能长期如此。如果一件艺术品——我们姑且认为这是一件伟大的艺术品，假设它只有一个知音，那么，它的前途堪忧。除非这位知音有无限的保存艺术品的能力，或者可以长命百岁，永不衰老。而这两点显然都是痴人说梦。只有一个人欣赏的艺术品，它无法进入市场，也没有哪个博物馆、艺术馆会要求收藏它。它的知音一死，它的死期便到。历史经验证明，只有那些能够达到雅俗共赏的艺术品才是最有生命力的。而伟大的国宝级的艺术品，常常能寓大雅于大俗之中，它不仅为艺术家所珍视，尤其为社会所承认。

特别需要说明的是，那些杰出的艺术家们，极少有轻视社会大众的情况存在。他们对社会大众是最尊重不过的，他们并不把

自己看成超人，他们宁可甘心做人民大众的儿女。这样的艺术家总能受到人民的爱戴，而他们的艺术生命也更长并且更富于活力。

离开人民喜爱的艺术，往最好里说，是已经进入象牙之塔的艺术。这样的艺术，在创作者和欣赏者那里固然雅之极矣，然而它已失去了昔日的蓬勃朝气。它或许只不过是一种精美的小摆设而已，它没有大气象，也不会有很强的生命力。

八、外来文明的启迪作用

外来文明的影响，前有所述，这里要强调的是，吸收外来文化，或者说外来文化对本土文化的巨大冲击与影响，不独中国而然。西方文明的一大特征，即是它的基督教文化的特色。但基督教并不产于西方，它是地地道道的亚洲产物。但基督教在亚洲的作用远没有在西方的作用大。这不是西方文明的错误，而是它的幸运。同理，佛教文化也不产在中国，但现在中国是保存佛教文化最多的国家。这同样不是中国文化的不智，而是中国文化的光荣。

相对于艺术而言，外来文化的影响有广义、狭义之别。狭义的影响，主要指外来艺术作品与艺术思想的影响。广义的影响，则不独艺术而然。

仅以艺术影响而言，如果没有外来文化的参与，则中国的音乐史就得改写，中国的戏曲史也得改写。甚至可以这样说，如果没有外来乐器与乐曲的参与，则中国古代音乐既不会有那样的成就，而中国古典戏曲的发展，至少还要向后推很长一个历史时期。不要说音乐、舞蹈、戏曲，就是古代建筑，古代工艺美术，没有外来文化的参与也不会有那样大的成就。中国古人习惯，是席地而坐，床也没有，椅子也没有，凳子也没有，没有外来文明，哪能有那么精美的古典家具？

对于外来文明，有个态度问题，其基本层面的表现就是开放与否。日本文化的发展壮大，与它的开放姿态极有关系。日本人是不讳言中国文化的影响的，而且公开承认，日本文化“文源于唐。”明治以前是文源于唐，明治时代改变方向，主要向西方学习，于是西学之风大兴，成为日本进入西方工业国家行列的主要契机。中国的大唐文化没有佛学的参与是不可能实现的，而中国今日的现代化，也不能不实行开放政策。昔日中国艺术的辉煌，正有引进之功，明日中国艺

术的再度灿烂，还要靠开放助一臂之力。

中国艺术精神的诸种构因(下)

本节专题讨论儒、道、佛对中国艺术精神的影响。这些影响处于共鸣状态，但为着方便起见，这里先分而述之。

一、儒家的影响

中国学者一般认为，佛家与道家对中国传统艺术的影响最大，甚至道家的影响更大。其实，二者的影响不处在同一层面，虽有交互影响的区域，但界限大体分明。道家的长处在思辨方法和对艺术的直接触动，儒学的影响则完全表现为对人的影响，即对创作主体的影响；对体制的影响即对社会体系的影响以及对社会习俗的影响，即对民族时尚的影响。儒学的影响是全方位的，但它突出对人的考虑，对道德的考虑，其结果是首先影响和改造了民族性格。在特定的时间段，在特定的角度，甚至可以说，中国人的民族性格，就是儒学性格。在这方面，是任何一个学派和教派都不能与儒学相提并论的。

儒学的特色在于，它不属于宗教范畴，但起了通常在西方国家惟有宗教才能起到的作用。中国从来属于世俗国家，但中国人对儒学的态度，与西方人对《圣经》的态度，颇多相似之处。中国人少有虔诚的基督教徒，但我们的祖先对孔夫子的崇拜，有类于宗教崇拜。上帝是万能的，圣人不是万能的，虽然不是万能的，却在几乎所有的方面都对中国历史文明的发展起到特别重大的作用。因此，有人说，儒学也应该称为儒教。儒学不是儒教，但它的社会与文化功能，却带有某种经典与宗教兼得的意味。

儒学有这样巨大的历史作用和文化影响，首先是中国社会需要它。有需要才有发展，但也和它自身的努力相关。儒家学说，不是一下子就被社会特别是上层社会所承认的。孔夫子一生辛劳，虽周游列国，奔波万里，经难历险，效果仿佛并不很大。但儒学有一种不屈不挠的进取精神，而且这种精神，不是权力可以压抑，不是困难可以压倒，不是挫折可以使之屈服，也不是镇压可以使之泯灭的。自孔夫子创立儒学，到汉武帝实行“废黜百家，独尊儒术”的国策，其间约400年时间。400年时间，不算短呐。多少艰辛、险厄困扰着他们，然而，不要紧的。秦始皇的刀虽

快，火虽大，杀死460个儒生，斩不绝儒学种子；焚烧了儒家经典，烧不尽儒学精神。结果还不是“坑灰未冷山东乱，刘项原来不读书”。刘项虽然不读书，但天下的知识分子要读书。打天下固然不把读书知礼放在第一位，坐江山却需要它的帮助。这一点，刘邦是体会到了；励精图治更需要儒学的帮助，这一点，汉武帝也认识到了。

儒学自它建立起，历经400年坎坷，所谓艰难困苦，玉汝于成。哪像后辈小儒，只消读几句经书，写几句八股，便喜滋滋当官去也。

儒学并非不爱艺术，不关心艺术。儒学大师常常就是极富审美情趣和审美能力的大师。但他们的路数与道家不一样。孔夫子周游列国，其最高理想，当然在于政治方面。但他的学说，不仅政治一个方面而已。他一生发表过很多极有价值的美学言论。这些言论对于当时与后来的中国都有很大的影响。比如他有关“善”与“美”的思想，有关“质”与“文”的思想，有关“绘”与“素”的思想，有关“乐”与“淫”、“哀”与“伤”的思想，都是极其著名的经典性论述。他一方面认为“善”是第一位的，“美”是第二位的，这个顺序，动摇不得；一方面又主张“质”与“文”的统一，认为“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”[①]但他并不一味说教，也不把自己的主张强加于人。他认为“知之者不如好之者，好之者不如乐之者。”[②]有兴趣才能自觉，有癖好才能勤学不倦。

儒学对中国文化的影响，最突出的还是表现在对“民族性格”与“道德人格”影响方面。无论怎么说，对中国传统民族性格影响最大的确是儒学，好也如此，坏也如此。但看中国历史两千年文明，应该公正地得出结论，儒学的影响不但不能小觑，而且有大功在焉。

儒学关心人生，关心社会，人生之外，无所用心，所谓“未知生，焉知死?”孔子“不语怪、力、乱、神”，对鬼神之事，不感兴趣。“敬鬼神而远之”。这种敬法，虽令人怀疑，却充满智慧。

儒学主张德政，反对暴政。孔子说：“为政以德，譬如北辰，居其所而众星共之。”[③]他的理念是：“道之以政，齐之以刑，民免而无耻；道之以德，齐之以礼，有耻且格。”[④]

①② 《论语·雍也篇第六》。
③④ 《论语·为政简第二》。

儒家关心人民疾苦，孔子的体会，是“苛政猛于虎”。

儒家重视道德修养，以德为本，孔子以德育徒，曾参说：“吾日三省吾身。”

儒家最重视仁义，孔子曰：“仁者爱人。”又说：“人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？”①

儒家最讲信义，孔子谓：“人而无信，不知其可也。”②

儒家重视以德育人，孔子教育子弟，所谓：“子以四教：文、行、忠、信。”③

儒学是中国私人办学的开拓者与奠基者，孔子提倡“有教无类”，并不特别考虑学生的出身与行状。

儒学强调孝道，但赋予它文明含义，孔子曾批评说，“今之孝者，是谓能养。至于犬马，皆能有养。不敬，何以别乎？”④

儒家用心于学，孔子尤为表率，所谓：“其为人也，发愤忘食，乐以忘忧，不知老之将至尔。”⑤

儒家坚持自己的信念，不为困难所扰，所谓：“在陈绝粮，从者病，莫能兴。子路愠见曰：‘君子亦有穷乎？’子曰：‘君子固穷，小人穷斯滥矣。’”⑥

儒学教人，最忌无品，身为士人，最具尊严。所谓：“三军可以夺帅，匹夫不可夺志。”⑦

如此等等。

儒学的这些品格在中国历史上影响极深极远。明代杨继盛为奸人所害，受刑之前，狱卒同情他，给他蛇胆吃，认为蛇胆可以减少受刑人的痛苦。杨继盛凛然言道：“椒山有胆，何用蛇胆为？”

谭嗣同面对戊戌变法的失败，不肯逃去，临命题诗：“有心杀贼，无力回天。死得其所，快哉快哉。”

现代儒士梁漱溟，受到毛泽东主席的错误批评，他要毛泽东承认错误，于是成僵局。“文化大革命”中再次受整，但他矢志如山，绝不示弱。于是对他批了又批，斗了又斗，问他感想，他回答说：“三军可以夺帅，匹夫不可夺志。”

① 《论语·八佾篇第三》。
② 《论语·为政篇第二》。
③ 《论语·述而篇第七》。
④ 《论语·为政篇第二》。
⑤ 《论语·述而篇第七》。
⑥ 《论语·灵公篇第十五》。
⑦ 《论语·子罕篇第九》。

儒学最大的历史贡献，在于教育。这里说的教育，不仅是学校教育，而且是全民教育。这教育自孩提之时，已经开始，甚至自胎教之时，便已开始，终其一生，方算停止。作为先生的，不仅是学校的老师，还有家长，还有社会名流，还有官吏，还有至高无上的皇帝。皇帝也有老师，虽然没见哪个文献说，皇帝也该受教育，但中国有太师、少师之称。可见，即使以帝王之尊，也超不过孔夫子去——当然这是儒学独尊以后的事情。

儒学教育，不仅学文化而已，尤其重视做人。文化知识，倒在其次，"三纲五常"，才是教育的根本。最基本也是最重要的教材，就是后来定名的《四书》、《五经》。此前，也主要是这几部经典，只不过重点、顺序和选法略有不同。中国人读儒学经典，一读就是2000年，可见这经典确实有些超凡之处。个中的得失利弊，未可轻论。

儒学教育的成功，塑造了中国传统文化特有的品性，和传统中国人特有的国民性，虽然这不是儒学一家独自完成的，但居其首功者，非儒学莫属。

儒学的成功，还在于对国家体制的帮助，汉武帝实行的"废黜百家，独尊儒术"只是一项国策。比这国策更重要的，则是国家的教育体制与官僚体制。把儒学教育与官僚体制有机结合起来，可说是中国人的一大发明。汉代实行察举制，隋唐以后实行科举制，其共同之点，都在于为官僚阶层选送接班人。但科举制显然更合乎封建文明的需要，也有利于庶民知识分子进入权力阶层。

教育加科考，知识分子可以由士人而入仕，成鲤鱼跳龙门之势，这样独特的政治教育体制，显然对儒学在中国古代社会的地位起了决定性作用。

要说明的是，儒学的力量，不仅在于因官而取势，因为汉武帝之前，它本质上也不是失败者。公平地说，儒学的成功，既有它自身的原因，也有中国古代社会发展的历史原因。

儒学影响如此之深之广之大，对于中国古代艺术的作用自不待言。中国古代有名有姓的大艺术家，绝大多数与仕途有关。以唐宋为例，唐代最早的书法家几乎人人皆为政府官员。号称唐初书法四杰的欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷是这样，楷书大师颜真卿、柳公权也是这样。可以说除去颠张醉素中的怀素大师之外，其他皆为世宦。怀素无官，因为他是和尚。颜真卿官至太师，柳公权官至少师，都是大官

僚。褚遂良不但封河南公，而且还是唐太宗的托孤重臣。唐代画家也大抵如此，作为北宋画派创始人的李思训，官至武卫大将军，封彭城公。王维更是自由于隐士与官宦之间，在朝廷中的声望，更在李、杜之上。

唐代如此，宋代也如此。宋代四大书法家，苏东坡、黄庭坚、米芾、蔡襄，都是仕艺中人。虽然他们的官位不如唐代的同行显要，但其仕途之心的热烈，并不逊于前人。这不是他们人格卑下，而是忠君爱国原本是中国古来知识分子的政治理想。唯其如此，方可称为古时代的“德艺双馨”。

儒学文化对艺术家的影响，非线性因素，而如江湖云海，四面八方而来，将你团团围住，令你浸润其间，虽欲超然事外，也是痴心妄想；纵有奇谈怪行，不免回头是岸。竹林七贤的行为史称怪诞，然而，骨子里面依然是儒家风骨。阮籍猖狂，惊世骇俗，但他儿子阮浑要继承父风，他就不同意，他教训儿子说：“阮咸已经入了我们这一流，你不能再这样做了。”

阮籍尚且如此，余人可想而知。

二、道家的影响

道家对中国艺术的影响，不是表现在道德人格这个层面，而是表现在人的精神这个层面。道家的方式，相对于儒家而言，走的是虚空清淡一路。儒学讲经世历人，它不讲；儒学讲修养，它也不讲；儒学讲有为，它更不讲。老子是主张无为的，无为而后有为，无为才能有为。庄子更进一步，理近相对主义，干脆连无为也不讲了。连无为都不讲的庄子，却是先秦时代乃至整个中国古典思想界对中国艺术发展所起作用最大的人。这听起来有些矛盾。老庄本人其实不关心艺术。老子说：“天下皆知美之为美，斯恶矣。”[①]庄子说：“天地有大美而不言。”[②]不言之美，何美之有，不言而美，乃是大知。小知不解大知，正是庄子的妙处所在。老庄不在艺术层面关注和关心艺术，却成为中国传统艺术的指导者。或者应该说，正因为他们不在艺术层面关注和关心艺术，——不是为艺术而艺术，才使得中国艺术发展更需要他们，使得中国的艺术家更喜欢他们。后人阐释老庄精神，特别是《庄子》中的艺术精神，著作之多，无可比拟，想老庄若在天有灵，

① 《道德经·第二章》。
② 《庄子·知北游》。

难免笑叹不已。

研究道家尤其是庄子对艺术的影响，最好的方式，莫过于与儒学比较而言，它的好处是，有比较更能凸出各自的特点，读者读来也更易增添趣味。

其一，儒家主张经世而治。儒家治国方式，有二大原则，一是以修身为要，一是以德政为先。以修身为要，则主张修、养、治、平，所谓身修而后家齐，家齐而后国治，国治而后天下平。换句话说，不讲修身，就没有资格谈论齐家、治国、平天下。以德政为先，则比较德治与法治，认为德治高于法治。所谓："道之以政，齐之以刑，民免而无耻。道之以德，齐之以礼，有耻且格。"[①]译成白话，是说实行法治，人民只能暂时免于罪过，可是没有廉耻之心。惟有德治，人民不但可以有廉耻之心，而且还可以做到人心归服，达到自觉的境界。

儒家讲入世而治，道家不以为然。在老子看来，越治越乱，不如不治。庄子走得更远，在他眼里，治国与窃国，都很难弄得清楚，他的思想是窃钩者盗，窃国者侯。他说，当年的齐国，邻近的乡村遥遥的相望，鸡狗之声相互可闻，整个国境之内，所有国家设立宗庙社稷的地方，所有国家建置邑、屋、州、闾、乡、里各级行政机构的地方，何尝不是效法古代圣人的作法！然而田成子一下子杀了齐国的国君，他就窃据了整个齐国。他们盗窃夺取的难道仅仅是一个齐国吗？他连齐国的各种圣明的法规和制度也一块夺走了。然而田成子虽有盗贼的名声，却仍处于尧舜那样安稳的地位，小国不敢非议他，大国不敢攻伐他，世世代代窃据齐国。所以我曾经试图说明这样的情况：世俗的所谓聪明人，有不替大盗积累财富的吗？所谓的圣人，有不替大盗防守财物的吗？[②]

儒学讲爱民，所谓仁者爱人。道家不讲。在庄子看来，爱民即是害民。他说："爱民，害民之始也；为义偃兵，造兵之本也。"[③]不但如此，且"大乱之本，必生于尧舜之间。"[④]连儒家尊奉的圣贤也不放过。

儒家的德政与德治，虽然比道家的主张更爱国也更有意义，但相对于艺术而言，则言人有余而启思不足。全心用于治世，不免

① 《论语·为政篇第二》。
② 《庄子·胠箧》。
③ 《庄子·徐无鬼》。
④ 《庄子·胠箧》。

有些前瞻后顾，不能超然潇洒。道家反对治世，反对德政，客观上追求自由之身，这种拒礼法于人心之外的作法，对于艺术家的心灵，则有解放作用，于艺术行为之间，则十分容易发生共鸣。

其二，儒学好讲人性，认为人有智愚之分，所谓上智与下愚不移。由此生发，导致性三品说，又有“劳心者治人，劳力者治于人”之说。所以，樊迟问种田种菜的学问，孔夫子就不高兴，并且认为樊迟不是君子而是小人。

庄子不同意这样的观点。他不讲上智下愚，他只讲大知小知。而且看他的前后议论，知道那些希求名利的人物，全是小知，惟有超然于物外的才是大知。那些贪图名利的人，其实很可怜哩！

儒学教人，最强调君子之风，强调君子与小人之别。庄子笔下，那些卓有见解的人物，常常是些肢体不全、奇形怪状的人。虽然肢体不全，但心灵很美；虽然奇形怪状，却有远见卓识。有一篇“德充符”，就连写五位这样的怪异人士。头一位，兀者王骀。何为兀者?兀者，即受过刖足刑法的人，一只脚被刖，只剩下另一只脚了。第二位，申徒嘉，也是一位兀者。第三位，叔山无趾，名字就是标记，还是一位被砍去脚趾的人。第四位，闉跂支离无脤，这位可惨了，不但跛脚，而且偃背，外带缺少嘴唇。第五位，甕盎大瘿，也很麻烦，虽然肢体俱全，不缺什么，但脖子上的颈瘤长得如同大瓮一样。这几位“怪哉”，相貌虽异，但精神充实。连孔子都被王骀所折服；子产也因申徒嘉而羞愧；叔山无趾，虽然无趾，其内心世界却比孔子更美好；闉跂支离无脤与甕盎大瘿更为卫灵公和齐桓公所敬爱。

这样看来，儒家虽然强调“仁者爱人”，等级观念却十分鲜明。道家只讲大知小知，于精神世界极为重视，其等级色彩，几近于无。他不考虑你的相貌，他只看你的精神，虽然圣贤如孔子，未必比得上一位精神充实的残疾人。即使权重如子产，也未必比得上一位兀者的见解高明。

道家的这种观念，同样对艺术创作有一种启迪和释放作用。它启迪人们不为自己的生理或者什么局限所束缚，尽管在精神天地中自由畅想，驰骋纵横。

其三，儒家重视人生，讲究修身养性，所谓“吾日三省吾身”，所谓“过也，人皆见之，及其更也，人皆仰之”，所谓“克己复礼为仁焉”。在儒家的学说中，人不能放任自己，放任外失

其礼，内失其仁。礼的失去，必造成国家的混乱，仁的丧失，则造成人的堕落。人而无仁，便成为小人。而小人在儒家经典中正是对他所不屑者的最严厉的批评。

以庄子为代表的道家人物，对人生持无所谓态度，甚至连生死大事，也持无所谓态度。他们追求的是精神的自由，而精神的自由，远远大于生死之事。在庄子眼里，“其生若浮，其死若休”①，“不知所以生，不知所以死”②。生死如同昼夜，虽然也讲命的作用，但并不把生与死看得那么重要。所以庄子死了太太，不是伤心欲绝，而是鼓盆而歌。孔子的儿子死了，他很伤心，他的弟子伯牛有病，他很痛苦，颜渊死了，他更是伤心欲绝。

庄子全然不是这样，他不但对于生死之事另有别见，而且对人生与梦境都有些区分不清。《齐物论》上说：

“昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻适志与，不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为蝴蝶欤?蝴蝶之梦为周欤？周欤蝴蝶必有分矣。此之谓物化。”

这真是一种大自由，大飞扬。这样的心境，显然更适于艺术行为。世界上那些全身心投入艺术创作的人物，常常忘记自我的存在。如巴尔扎克写小说便进入书境，顾恺之作画便进入画境，贺知章作草书便进入书境；李太白写诗，则不能没酒，因为酒能使他进入谪仙的境界，从而任情挥洒，成绝妙好辞。

其四，儒家学风严整，严于律己。先生有了错误也要承认，学生有了错误，也绝不宽容。宋代理学继承此风，曾有“程门立雪”一段掌故。这件事在今人看来未免不近人情，但以儒学传统评价它，正是可圈可点之事。孔子最是忠厚长者，对于学生的冒犯，并不一味斥责。他去见南子，子路不理解，他便对天发誓，以表明自己的心迹。但是，他不能允许那些不合道德规范的现象存在，遇到这样的事，他不但态度严厉，而且大发雷霆。他的学生宰予白天睡觉，他见了很生气，发脾气说：“朽木不可雕也，粪土之墙不可杇也。於予与何诛？③”这还不算，他还进一步发挥说：

“始吾于人也，听其言而信其行。今吾于人也，听其言而观其行。于予与改是。”④什么叫“于予与改是”?就是说，从宰予

① 《庄子·刻意》。
② 《庄子·大宗师》。
③④ 《论语·公冶长篇第五》。

白天睡觉这件事以后，我改变了态度。

其实，宰予是孔子门中很杰出的人物，过去人们常说，孔子授徒三千，得七十二贤人。殊不知，宰予在这七十二贤人中，还是佼佼者呢！《论语·先进篇》中，品评优秀学生，说德行好的，是颜渊、闵子骞、冉伯牛与仲弓；擅长言辞的是宰我、子贡；能办理政事的，是冉有、子路；熟悉古代文献的，是子游与子夏。其中的宰我，即是宰予。

儒学严于律己，不免有些刻板不近人情。道家擅长理性思维，对于世间常情，能作出独特的理论分析。在这方面，老、庄也有区别，老子计黑为白，深得古辩证三味。庄子更强调对立事物的同一性，带有浓郁的相对主义色彩。

《庄子》一书中，对立统一的概念很多，如天与地，大与小，男与女，明与暗，生与死，消与长，以及大知与小知等等。他认为这都是一些阴阳相对相生的产物。《庄子·则阳》篇上说："阴阳相照、相盖、相治，四时相代、相生、相杀，欲恶去就，于是桥起，雌雄片合，于是庸有。安危相易，祸福相生，缓急相摩，聚散以成。"《则阳》属于庄子一书的杂篇类，非庄子亲作，更能代表庄子精神的还是《齐物论》中的见解。他说：

"物无非彼，物无非是。自彼则不见，自知则知之。故曰：彼出于是，是亦因彼。彼是方生之说也。虽然，方生方死，方死方生，方可方不可，方不可方可；因是因非，因非因是。是以圣人不由而照之于天，亦因是也。是亦彼也，彼亦是也。彼亦一是非，此亦一是非。"

不但语言妙不可言，而且思辨逻辑缜密深邃。其中"方生方死，方死方生，方可方不可，方不可方可。"几句犹多艺术风采。由此联想到后世著名画论、书论的语言风貌，更可知庄子对艺术影响，真是太大了。

庄子是相对主义者，虽有对立，归于统一，而最高级的统一，就是道。对于道的研究，我们稍后再说，但其思维辨证特色，同样给人很深的印象。虽辩证而不失其情趣，可说是真与美的天作之合。

此外，《庄子》本身就是一部文彩斑斓、熠熠生辉的极具艺术风格的理论著述。以其文学品位论，先秦诸子没有一个可以比得过他的。以其创作手法论，尤其奇思妙想造化天然。以其艺术

品质论，更是自由悠游之态，无可比拟。《庄子》中多寓言，寓言中多妙想，妙想中多瑰丽，但给人缤纷五彩、目不暇接之感。中国自秦汉以来的文学家、艺术家独钟情于庄子，远自苏东坡，近至金圣叹，莫不如是。鲁迅先生对《庄子》一书有极高的评价，信有由矣。研究中国艺术精神，不能离开庄子，亦不能离开道家，其理由正无须多言。

三、佛教的影响

佛教对中国艺术精神的影响，同样是巨大的。但它的影响方式既不同于儒家，也不同于道家。儒家的影响，主要表现在人格伦理这个层面，它影响的首先是人，人是第一位的，艺是第二位的。道家的影响，似出于无心，却得之有故。它的影响主要在艺术创作精神方面，在某种意义上讲，道家的自由精神也就代表了中国传统时代的艺术精神。佛教的影响则另成一派，它的影响不但表现在精神层面，尤其表现在参与方面。中国历史上诗儒、画儒、书儒之多，完全可以称为中国文化的独有景观。儒家与艺术家的关系，不是平衡关系，艺术家中儒生固多，儒家的圣贤祠内，却少有艺术家的地位。历史上那些堪称儒学大师的人物，没有一个把艺术放在人生的中心位置的。无论如何，他们都要坚持先人而后艺，先善而后美。道家对艺术的影响虽大，道家人物直接从艺的也不算很多。惟有佛教，几乎历代皆有著名的艺术大师在。仅以书法为例，便有南北朝的洪偃、隋代的智永、智果、唐代的怀素、贯休、湛然、辨才，宋代的法华、敏传、宗上人，元代的溥光、道元，明代的无辨、道生，清以降人物尤多，近代的弘一法师，更是多才多艺，四海闻名。当然也不能因此就说高僧即是艺僧，但至少可以说，僧人在艺术上的特殊表现，反映了佛教文化对中国艺术精神的独特态度。

佛教文化对中国艺术精神的影响，可分为四个方面。

1. 从轮回报应到讲经造象

佛学不同于儒学，儒学主张入世而治，佛学的本质在于四大皆空，关心世事，并非佛学本意。佛教又不同于道教，道教的宗教形态具有内向性又有世俗性。讲它的内向性，是因为道教最主要的得道方式是炼丹——炼外丹和内丹。讲它的世俗性，是说道教参与世俗生活，它不但炼丹，而且画符驱魔，与世俗生活关系密切。佛教的宗教形态却是外向的，它讲因果报应，讲生死轮回。佛教拥有最大量的信徒，而且它

本身也特别注重弘扬佛法。相对于艺术而言，它有自己的独特方式与优势。儒学教育重在经典；教育形式，主要是办学。佛教的信徒，多是穷苦大众，虽有贵族参与其间，但就其本性而言，越是动荡不安苦难深重的时代，佛教文化的传播越快，信徒越众。而它本身为着弘扬佛法，就要讲经，就要建佛寺，造佛像。它不但不拒绝宣传，而且认为讲经造像，正好弘扬佛法。这种态度，与儒、与道，自是不同。

中国自汉代佛学东渐以来，佛教的传播和佛教艺术的传播几乎不能分解。殊不知，佛教艺术正好是佛教文化的一个组成部分。中国的古代雕塑艺术，当推三大石窟最为珍贵，而三大石窟，正是佛学东来的历史性明证。

佛教博大精深，并非只是因果报应而已，但它在民间的传播——尤其对于底层社会的苦难百姓而言，显然因果报应是最有吸引力的，而对于中国旧有文化而言，因果报应观念也最易于接受。毕竟因果报应和中国儒家的伦理观念，很容易产生共鸣，是两种文化的最佳接轨处。因果报应在民间的宣传，光靠诵经讲经不行。佛经高深，不是一般未经训练者可以听得懂的。于是至少在唐代就有了变文和讲经文。所谓变文，实际上是一种说唱文学的脚本。但为什么不叫说唱本而叫变文，因为它的表现形式是与图画或画像相配合的，所以它也叫变相。变文也是一种讲经文，因为它的内容多与佛教的因果报应故事有关，而讲经文则是狭义的变文，它的内容全然都是通俗的佛经故事。

儒家重人而轻艺，道家重道而轻艺，惟有佛教，为着弘扬佛法，不拒绝一切文学艺术形式，而且大力推动，使之发扬光大。造像艺术不惮其大，不拒其美，不厌其多，以展示佛法无边；文字艺术不怕其繁，不惮其俗，不厌其曲，以求广滋众生，脱离苦海。而在这种种外在表层下面孕育着佛教精神，则有意无意地影响中国艺术精神的确立与嬗变。

2. 从佛法无边到普度众生

佛学自是博大精深，儒学也是博大精深。但二者的性质不一样。儒学本质上属于世俗之学，它不关心人世以外的事情。孔夫子，“祭如在，祭神如神在。”[①]这似乎有点不严肃，季路问服事鬼神的方法，他说：“未能事人，焉能事鬼?”又问“死”是怎么回事，回答：“未知

① 《论语·八佾篇第三》。

生，焉知死。”[1]

儒学不重鬼神，自有它的道理和优越之处。但信仰包括对神的信仰，乃是人类历史文明中不能缺少的内容。过去我们以为，科学之进，必带来宗教之退。现在看来，二者还会共存下去。因为科学不能解决一切问题——这不是说科学不科学，而是说总有新的问题在前头。科学既不能在一定的时间内将一切现实问题都解决，那么，就必然会有哲学的地位，宗教的地位。

儒学不言鬼神之事，佛教正是一个补充。佛学东来，正合其中之意。偏佛教的特点，无所不示其大，它的时间观念、空间观念，都使用闻所未闻的大尺度，动辄以亿以兆作为计量单位。佛经之多，几到不可统计。中国人批评旧儒读书，有“皓首穷经”这么一句话，但儒经可穷，佛经无穷。单是一部《大藏经》已经篇幅浩繁，几无全能熟读熟识的可能。加上梵文、藏文、蒙古文的经典，更是多到不可思议。而这一切，正合佛学的脾胃。佛教的神祇，尤其法力广大。为中国人最熟悉的故事，乃是齐天大圣一个筋斗十万八千里，已经够神的了。但相对于佛的法力，实在算不得什么，一个筋斗十万八千里，还翻不出如来佛的手心去哩！佛法无边，正是佛教给一般中国信徒的最深刻的印象。所以，旧式中国人，去佛寺上香，常常不问佛学讲义的。明明佛学认为四大皆空，偏有虔诚的香客，去问婚求子。这等事，和尚哪里管得？但因为佛有无边法力，香客们硬是信他，也没办法。

佛法无边，对于艺术创造是一个好消息。岂但好消息而已，它不仅可以解放艺术家的思想，开阔他们的眼界，激发和启迪他们的想象力，让他们天马行空，在佛的天地中自由飞翔。表现在表演艺术史上，因果报应之类，最能打动人心，表现在造型艺术上，佛像之大，史无前例。所谓“山是一座佛，佛是一座山”，佛法既然无边，又岂止一座山而已。中国文化传统，最是敬畏皇帝，然帝王的画像，没有这般大的。一般情况，帝王的形象不上石窟石刻，就是关王、岳王，也只在庙中打坐。佛对中国艺术精神影响，于此可见一斑。

佛法虽然无边，但有自己的逻辑。这一点，又和基督教不一样。基督教属于一神教，认定上帝创造世界，凡世间所有，全都是上帝所造，没有也不能有任何例外。所以，基督教是没有逻辑

① 《论语·先讲篇第十一》。

的。要讲逻辑，上帝创世纪就是逻辑。而这个逻辑，和上帝既创世纪之后，人的社会逻辑显然是不能相提并论的。

佛教有自己的逻辑，佛不是世界的创造者，他只是世界的认识者。因为他认识了这世界，找到了世界的真谛，于是成佛。佛之前，尚有佛，佛之后还有佛。佛的本义，是“觉者”、“智者”，与上帝的概念相去未止于千里万里。所以西方有研究者说，佛教虽是宗教，却是最不含迷信成份的宗教，它的教义不像一般的宗教，反而更像哲学。在中国流传最广的佛经《金刚经》，全称《金刚般若波罗密经》。金刚乃万世不坏之意，般若即大体相当于汉语中的智慧，注释者说：“般若者，梵语，犹言智慧。性体虚融，照用自在，皆云般若。”“波罗密”者，到彼岸是也。所以金刚经，乃是智慧之经。所谈所问，全是智辨之学，与迷信并不搭界。佛法虽然无边，但要修炼始成。佛教的这种观念，显然与中国人的传统思维方式更为接近。所以，虽然从现在史料看，基督教进入中国的时间至少可以追溯到唐代，但是，基督教传入中国固早，它的影响远不如佛教，其本土化的程度，与佛学相比，更是不可同日而语。佛教的参禅固然不同于读经，佛经的经典固然不同于儒学经典，但二者易于接轨。而佛学所表现的深邃无比的智慧理念，无疑是对于儒学经典的一个补充。儒学最是严整之学，儒学经典的语言，格言多于思辩，只说是什么，不管为什么。秉正而言，不问因果。佛学不然，它要讲逻辑，最重推理，虽然以“空”立论，但论证这“空”的方法，却逻辑严谨，滴水不漏。佛学的这种风格，对于中国艺术的发展，自然也有特别的借鉴价值。

佛教是外来宗教，道教是中国本土宗教。佛、道二教有矛盾，又相互借鉴。在传统文化意义上，道教最能体现中国文化的特色。汤一介先生说，一般宗教关心的，只是死后如何，道教关心的却是如何不死。道教虽然是宗教，但它更重视人间福祉，它要把人世间最美好的东西予以宗教式的强化，让它们达到极致。比如人类贪生怕死，它就宣扬长生不老肉体升飞。比如人类喜欢享乐，它就宣扬极乐之境乃是享乐的极境。人类怕鬼，道教可以驱鬼。人类渴望成仙，道教便宣扬羽化登仙。道教有内丹外丹之说，内丹即在人体之中，外丹需要以道教特有的方法提炼才行。无论内丹外丹，一旦成功，都有

长生不老之法。

道教与佛教相比,它与儒家更为相近,而且双方在关心世俗生活这一点上,有些靠色。儒家关心的是此岸世界,彼岸如何,不去管它。道教也关心彼岸世界,但它的彼岸世界毕竟是此岸世界的精化、美化、神化。仿佛农妇得道,希望老母鸡一同上天,不过到了天上,人要吃仙果,鸡要下金蛋。佛学关注彼岸世界,而且苦口婆心告诉人类如何到达彼岸。从这个角度看,佛教更具有宗教性,虽然它不像基督教那样坚持上帝万能论。

佛教最具魅力的教义,在于它的普度众生的宗教观念。在这一点上,相对于中国传统文化而言,它可以说是一枝独秀,尽领风骚。基督教认定上帝造人,人类在上帝面前,从来渺小,而且永远渺小。不但渺小,还因为人类的始祖听信蛇的坏话,而犯了原罪。要知道,这原罪是永远也清赎不净的,所以世世代代要向上帝忏悔。基督教教育人们向上帝忏悔,佛教却要普度众生,让他们脱离苦海。在传统中国人看来,佛心最是慈悲,拜佛信佛,理所当然。

道教也关心人生,但它更关注修道者的幸福与享乐。也讲驱鬼降魔,这正是保证幸福与享乐的手段,可以看作是同一件事物的另面反映。但道教对人类的幸福是有选择性的,所谓仙风道骨,要看你骨相如何,不是人人可以得道升天的。这有点像中国的相面术,如果你没长一个好五官来,倒霉、受苦也怨不得旁人。道教讲炼丹,固然是一种预期美好的追求,然而成与不成,又有许多条件,至少不能人人而成。佛教则不然,即要普度众生,且没有选择性前提,你生得富贵如天子,也要度你,你生得凶恶如贼盗,也要度你;你历经七灾八难如乞丐,也要度你;你生得贪婪丑陋如猪八戒,同样度你。佛教本来就认定生即是苦,既然生即是苦,我佛慈悲,绝不忍心看你苦下去的。

儒家有性三品之说,即认为人分三品。生而知之,不教而学的,为上品;教而后学的,为中品;斗屑之性,教也是白教的,为下品。孔夫子的上智下愚观念,在性三品之说中得以完备。儒家最大的长处在教育,而性有三品,人有优劣,教育固然是好,对下品人而言,却是毫无用处。佛教要普度众生,不问你品上品下,上品也要普度,中品也要普度,下品还要普度。在这个意义上说,佛教是最近乎平等的宗教。而且,佛的众生观念,不仅包

括人类在内，而且一切生命，全在其中。所以，佛的经典中，就有以身饲虎，以身喂鹰的故事。老虎本性吃肉，但按佛门观念，不能杀生，虎不杀生则死，虎要吃肉又必然杀生，于是成二难之境。佛教的解决办法，是既不许老虎"杀生"，又要给老虎活路，于是割自己的肉饲养老虎。这样的思维方式，在基督教、道教与儒家那里不但绝然没有，而且是不可想象的。

佛教的这些观念，从佛法无边到普度众生，给了中国艺术以大影响。中国自魏晋以来的艺术追求与艺术品性中，不难发现这种大慈大悲的佛学精神。

3. 从顿悟成佛到通达禅境。

佛法无边固然令人敬服，但佛法之难，却又令人却步。这一点，在佛教内部也渐渐自觉，于是有了自小乘佛教向大乘佛教的转变。小乘佛教的修行方法是苦行僧式的，而且认为成佛作祖不是一般信徒可以做到的。大乘佛教不再坚持苦行僧式的修证方式，而且认为人人皆有佛性。大乘佛教能取代小乘的地位，这是最主要的原因。尽管如此，相对于中国传统文化而言，佛教的修证方法仍然太难，又太过于繁琐。中国古来没有这样的传统，既没有这样的思维方式，也没有这样的生活经历。所以佛学东来几百年，依然不能真正达到本土化程度。然而，到了唐代，情况发生变化，其外在标志，是唐代文明承认了佛教的地位，使佛教与儒家、道教三家并立。其内在标志，则是诞生了禅宗。禅宗是中印文化交合的产物，没有佛教，就不能有禅宗，但没有中国传统文化，也不会有禅宗。

禅宗的最大特色，在于它改变了传统的佛教修证方式，它不再坚持打坐式修行，只在打破禅关上下功夫。后来又摒弃了渐悟式修证方式，认为，只要打破禅关，便可顿悟。传统佛教，几乎无不坚持定慧双修，既一方面要参禅打坐——定，一方面要研习佛学——慧。所以其修证过程必定会是漫长的，所以只能有渐悟——慢慢地渐次地修正，不可能有顿悟。禅宗则不然，它不需要那么复杂的形式——定，也不需要读那么许多的经典——慧，实际上，中国禅宗真正的创始人慧能大师，就是一个不识字的文盲和尚。然而不要紧，只要参透禅机，于是一了百了，就可以修成正果。这个就是顿悟。顿悟者，瞬时而悟之谓也。

禅宗的修正方法，适应了中国知识层的要求，也适应了中国

贵族阶层的要求，更适应了中国普通民众的要求，于是得以大行其道。它适应知识层的要求是因为这种参禅方式，和中国士人读儒家经典的方式不再矛盾，而且成为中国士人读经的补充。读儒经是为循本，读佛经是为解脱。学以致用才能循本，顿悟惮机才能解脱。禅宗适应中国贵族阶层的要求，是因为贵族阶层的多数人，原本没有多少读经的兴趣，也没有多少读经的能力，读且不行，何论其“定”。禅宗的变革，给了贵族以简便易行的信仰机会，从此可以免去麻烦，不问“苦海无边”，只管“回头是岸”。禅宗的修证方式满足了中国普通民众的要求，是因为中国原本属于世俗性社会，普通民众接受佛教，不是在佛学经典的层面，不是在佛学修证的层面，甚至不是在佛教仪规的层面，换句话说，他们不是要献身于佛，而是有求于佛，这样的需要，自然以简捷易明的方式才好。

自然，禅宗不是另起炉灶，它的基础还是传统佛学。换个角度说，正因为佛学理念中具有发展为禅宗的基础，它一经改造，就得以发展。佛学理念尤其是大乘佛教已经确认人人皆有佛性，既然人人皆有佛性，便人人皆可修证，甚至人人可以成佛。禅宗抓住这个理论契机加以发展，便成顿悟。通俗地讲，人人皆有佛性，这是个前提，怎么使这佛性凸现出来，就是参透禅机，禅机一通，便入佛境。

而禅宗打破禅机的方式，不搞迷信，像基督教那样，因信称义，没有什么别的前提，前提就是“深信不疑”，无条件崇拜。禅宗不这样做，它要对禅进行推理，而这种推理，完全是以佛学的“四大皆空”作为准则的。所以在禅宗未立之前，便有慧能与神秀和尚的参禅比赛。这则掌故，流行极广，此处不再重复。自慧能之后，这种参禅方式，在禅宗的导引下，成为一种特别的文化景观，其影响已超出于佛教之外。

一方面，不搞迷信；另一方面，也不建立系统，因为建立系统，就违背了“四大皆空”的本旨。佛学的精义，只在一个空上，因为一切皆空，所以才要消除嗔欲。而嗔欲皆为幻像，打破这幻像，才能达到禅的境界。惟其如此，后代禅宗，不但承认人人皆有佛性，而且一切动物也有佛性。对佛的解释，可说五花八门。《黄檗传心法要》说“一切人是佛”，《黄檗宛陵录》说：“汝等心本来是佛。”[1]《妙道语录》说

① 许苏民编著：《历代禅语小品》，湖北出版社，第68页。

"非佛是佛。"由此生发,狗子也有佛性,猴子也有佛性。后来干脆有人宣称,佛是什么,佛是干屎橛。

禅宗参禅,意在打破禅机。用寻常的方式,参禅又难悟,于是撇开逻辑,以非逻辑的方式,将参禅人从世俗逻辑中解放出来。这方法即称为棒喝。要知道,佛法本不同于常法,佛学的"色""空"观念亦不同于世俗的"色""空"观念,若不引入悖论,实在没办法顿悟。

但佛学不是玄学,它也不走繁琐考证的路子。昔日某僧人向赵州和尚问禅,和尚说,你吃饭了吗?回答说,没有。"那就先去吃饭"。饭罢又问,和尚说:"洗碗(钵)了吗?""没有"。"那就去洗碗"。禅宗即以这样的方式帮助参禅人打破禅关。于是有偈语说道:

"只为分明极,
翻令所得迟。
早知灯是火,
饭熟已多时。"[①]

这就是说,禅的境界,虽然不是尘世境界,却又与尘世境界有关。它出于尘境,而又高于尘境——它将尘境看成是幻境,幻境是空的,但无须逃避它。逃避幻境,是因为你心中未曾干净。正如两个和尚出行,见到一位绝色女士。一个和尚惟恐避之不及,另一和尚只管与她答话。女人走后,躲避的和尚埋怨与女士搭话的和尚,这搭话的和尚说,有这事么,我早就忘了。可见我心空明,你却心中有色。不逃避幻像,但能揭示它的虚幻本性,于是达到禅的境界,这叫做心中无色。心中既然无色,那么,纵然幻境有色,又何必管它。青原大和尚说得确好:

"老僧三十年前未参禅时,见山是山,见水是水。及至后来,亲见知识,有个入处,见山不是山,见水不是水。而今得个休歇处,因前见山只是山,见水只是水。"[②]

未参禅时,不能知道"色"即是"空",所以"见山是山,见水是水"。既参禅后,悟得"色"即是"空",所以"见山不是山,见水不是水"。再后达到禅的境界,无须为"色"烦恼,故再看

① 《禅的故事》,北方文艺出版社1987年版,第90、91页。
② 转引自覃召文著:《禅月诗魂》,三联书店,1994年版,第119页。

山，依旧不过“山只是山，水只是水”。

禅的意境，对中国艺术，首先是对中国传统绘画艺术，影响可谓大矣。现代美学大师宗白华先生论及“禅语的表现”时，曾引用了这样两段谈论境界的话。一段出自蔡子石《拜石山房词》的序言。作者这样写道：

“夫意以曲而善托，调以杳而弥深。始读之则万萼春深，百色妖露，积雪缟地，余霞绮天，一境也。再读之则烟涛澒洞，霜飙飞摇，骏马下坡，泳鳞出水，又一境也。卒读之而皎皎明月，仙仙白云，鸿雁高翔，坠叶如雨，不知其何以冲然而澹，翛然而远也。”①

宗白华先生认为第一境是“直观感相的渲染”，第二境是“活跃生命的传达”，第三境是“最高灵境的启示”。并引证江顺贻的话说“始境，情胜也。又境，气胜也。绝境，格胜也。”②

情胜，自不是禅；气胜，又不是禅；格胜近乎禅了。

又引李日华《紫桃轩杂缀》里的一段话：

“凡画有三次。一曰身之所容；凡置身处非邃密，即旷朗水边林下、多景所凑处是也。二曰目之所瞩；或奇胜，或渺迷，泉落云生，帆移鸟去是也。三曰意之所游：目力虽穷而情脉不断处是也。然又有意有所忽处，如写一树一石，必有草草点染取态处。写长景必有意到笔不到，为神气所吞处，是非有心于忽，盖不得不忽也。其于佛法相宗所云极迥色极略色之谓也。”③

说来说去，说到佛学中来了。佛学尤其禅宗对中国传统艺术的影响，确实难以估量，只能感悟。

禅境虽是禅学乃至某些艺术的最高追求，却又是一种具有高度修养的心态。它既是人们追求的结果，又是审美境界的表现。或者说，它对艺术的价值，首先不是表现在艺术的追求上，而是表现为禅境的反观反照。达到禅境了，反观自然，必有新的理解，唯其如此，许多诗僧的诗作，天然无求雕饰，便成一幅绝妙的山水图画。如元代诗僧本诚所题《江亭晚秋》云：

独倚清江秋思长，
晚潮初上水亭凉。

①② 宗白华著：《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第63-64页。
③ 同上，第64页。

海门风起双峦暝，
一抹银花涌夕阳。[①]

又有明代某僧诗云：

“寄将一幅剡溪藤，
江南青山画几层。
笔到断崖泉落处，
石边添个看云僧。”[②]

写得尤其好了。

4. 从参禅悟道到忧世忧民

本书讨论佛教对中国艺术精神的影响，先讲从因果报应到变文讲经，那是第一个层次，是最基础的社会化层次。因为因果报应，最容易被人们所接受，所以佛学东来，最早影响中国文化的不是它的深奥的教义而是因果报应说。再讲从佛法无边到普度众生，那是第二个层次。这个层次，已然有些理论味道，虽理论不必精深，众生的要求也无须精深，但它对中国世俗与艺术的影响，显然已经超越或者正在超越直观的程度。又讲从顿悟成佛到通达禅境，这就进入核心层次。正是这个层次对中国艺术精神的影响最大也最直接。然而，事情并未结束。一方面，虽然到达禅境就达到了最高境界，却又物极而反，无论什么宗教，都终将回到人世中来。另一方面，禅宗本土化的结果，是与中国儒学传统，找到共鸣点，而中国文化传统，最是关心现实生活，这种传统，也潜移默化，传达给东来的佛教，使佛教在中国大文化的背景下，更其关心社会，更其忧世忧民。

佛学进入中国，不但对中国众多艺术形式产生影响，而且中国艺术中也有了佛学的观念，更有了佛教徒的形象。观音大士像，那是中国化的，大肚子弥勒佛像，尤其是中国化的。这个不去说他。中国戏曲经典《西厢记》中有一名慧明和尚，同样是中国化的。这和尚不诵经文，不吃斋饭，但有一副释家心肠，到了危难时刻，马上挺身而出，成就了他一番特别的和尚式的豪杰形象。请听他的“夫子自道”：

“不念法华经，不礼梁皇忏，丢了僧帽，袒下了偏衫。杀人心斗起英雄胆，我便将乌龙尾钢椽攥。

非是我搀，不是我揽，知他怎生唤作打参。大踏步只晓得杀入虎窟龙潭。非是我贪，不是我敢，这些时吃菜馒头，委实口淡，五千人，也不索炖煎爊。腔子里热血权消渴，肺腑内生心先解

①② 覃召文著：《禅月诗魂》，三联书店1994年版，第110页，第121页。

馋，有甚腌脏！

你们的浮熇羹、宽片粉添杂糁，酸黄齑、臭豆腐真调啖。我万斛黑面从教暗，我将五千人做一顿馒头馅。你休误我也么哥！休误我也么哥！包残余肉，旋教青盐蘸。”①

这还了得，5000人都当成馒头馅，剩点包残余肉，还要蘸着青盐吃了。这样的和尚，也配作和尚吗？

不消说，这等凶和尚，真的佛门子弟中，怕是没有的。但中国人喜欢他，不是因为他佛法高深，而是因为他见义勇为。

由这慧明和尚使我们想到拳打镇关西的鲁智深，又想到《西游记》。《西游记》虽然写唐僧师徒西天取经的，但它给读者的印象，似乎深通佛理的唐僧倒是常常糊涂，而不受约束的孙悟空才是真正明白。不但真正明白，而且最是赤心义胆，好打抱不平。

中国历史上诗僧画僧书僧甚多，这是中国艺术的骄傲。殊不知，中国历史上忧国忧民的和尚还要多。他们并非不通佛法，而是不能全然置身事外，不能对于国家的危亡，人民的疾苦，不闻不问，不怒不怨。明清时代的敬安和尚，号八指头陀，面对苦难深重的中国，落笔为诗，感人肺腑。他写道：

茫茫沧海正横流，
衔石难填精卫愁。
谁谓孤云意无着，
国仇未报老僧羞②。

即便身在海上，犹然情思难禁，还是心在中华：

一身如叶去中华，
烟水茫茫不可涯。
回首支那何处是，
数行乡泪落袈裟③。

“国仇未报老僧羞”，虽然那怨气冲天之色，不大合于无嗔无怨的佛学精神，却使我们爱他；

“数行乡泪落袈裟”，虽然不免情思如水，又不大合乎无情无欲的佛家教诲，却使我们敬他。

佛学文化与中国艺术精神，如此水乳交融，笔者也无须细说了。

需要说明的是，儒、道、佛对中国艺术精神的影响，不是互不

① 夏㮚主编：《品书四绝》，湖北辞书出版社1995年版，第60、61页。
②③ 转引自覃召文著：《禅月诗魂》，三联书店1994年版，第226、227页。

相干的，他们对中国传统艺术和艺术精神的影响，不是分立的，而是共生共在的。这一点，在“共鸣说”中已经提到过了。

从艺术创作主体这一面看，儒、道、佛又构成既分立且共在的思想文化环境。春秋时代，中国士人最为自由。汉武帝之后，独尊儒术，知识分子的出路，除去读经、作官之外，几乎别无他路可走。魏晋时代玄学纷起，算是一次思想解放。唐代儒、道、佛共兴，给了知识分子更多的选择余地。中唐之后，虽儒的地位日益攀升，道、佛地位有所消减，但是，作为中华民族共同的思想文化遗产，对于唐宋之后中国人尤其是知识分子，却具有很特别的意义。所谓特别的意义，既有文化意义，也有生存意义。士人多为儒者，儒的理想尽在忠孝二字。为国尽忠，在家尽孝，乃为人之本。然而，你想尽忠，皇帝他老人家未必准你尽忠，还可能怀疑你，又可能放逐你，甚至可能要委屈你，迫害你。士人的地位难免不稳，士人的心态难免失衡。得意的时候，固然一心只在圣贤书，失意的时候，道家思想也是一种解脱，佛学思想更是一种解脱。做官自然是儒，当了隐士便可近道，剃掉毛发犹可奉佛。大体说来，由儒而入道，便开了退隐之门；由儒而入佛，便开了出世之门。儒、道、佛的共兴共在，正好给了中国人尤其是士人以更广阔的生存空间，也给了他们更多的创作机会。

中国艺术史上很多大家，都能自由出入儒、道、佛三家门坎，骨子里是儒，也要学道，也要习佛。然后形成有机的思想知识结构，不但结构更加潇洒，而且更有适应社会文化的能力，也更具备艺术创作的想象力。宋代大才子大散文家大词人大画家兼大书法家苏东坡就是这样一位人士。

苏东坡本质上自然是一个儒，虽然不是濂、洛、关、闽那样的醇儒、大儒，但他本质上依然是一派儒者气象。他对皇帝忠心，忠心不二。虽然没有多少政治远见，却有儒者的正派，直臣的气节。王安石变法，他不大赞成，虽然王安石的权势炙手可热，他也不苟同。因此，他的仕途堪忧，人身亦不安全。司马光掌权，极力排斥新法，他又不赞成，结果同样仕途堪忧，人身又不安全。他虽然才高八斗，却绝不见机行事。而且敢说敢做，不存避讳。看他做地方官时，督导修成苏堤，可知他也颇有些行政才能。看他与家人的关系，知他既是一个孝子，又是一个很受弟弟

尊敬的长兄，并且对妻子一往情深，对他的小妾同样有情有义。他被皇帝错误地处置了，一旦招回京城，依然感动得五体投地，跪在太后面前，失声痛哭。凡此种种，都证明他是一个儒者，虽不是大儒，却是真儒。

但他并非一个醇儒，他头脑中道家的思想也不少，佛教的观念更不少。他的前、后《赤壁赋》，可谓风流倜傥，千古名文。然而，道家思想，却又时时出现。《前赤壁赋》云："白露横江，水光接天。纵一苇之所如，凌万顷之茫然。浩浩乎如冯虚御风，而不知其所止；飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙。"《后赤壁赋》云：'须臾客去，予亦就睡。梦一道士，羽衣蹁跹，过临皋之下，揖予而言曰：'赤壁之游乐乎?'问其姓名，俯而不答。'呜呼噫嘻，我知之矣'"！前言后语，非道家而何。然而，虽近之于道，不忘其儒，故游赤壁之下，还要遥想曹孟德之诗。虽有"羽化登仙"之想像，又发"大江东去"之感慨。

苏东坡佛家朋友不少，他对佛学亦多有造诣。他有一首探讨琴声的绝句，若无禅学功底，断然作它不出。其诗云：

若言弦上有琴声，
放在匣中何不鸣?
若说声在指头上，
何不于君指上听?

诗的词句明白如话，但那悖论式的思维，还是一个禅机。

中国艺术精神解析

中国艺术精神，可以用四句话来概括，即：

敬道亲仁；师天得意；
法古通变；乐生重气。

这四句话包括了八层意思，每两层意思成了一对范畴。敬道与亲仁，是一对范畴，敬道讲艺源，亲仁讲艺德。敬道亲仁，既讲了天道与人道的关系，也包含了"真"与"善"的关系。师天与得意讲的是客观与主观的关系，天是客观的，意是主观的，从主观到客观，是向大自然学习，再由客观到主观，使艺术得以升华。这个就是意境。法古与通变讲的是古与今的关系，法古即继承前人传统，通变即顺应时代要求，进行艺术创作。乐生与重气讲的是生命与精神的类系。中国文化传统，既关注生命，更关注精神。重生命以乐，怀精神以气，气发展成气韵，成为中国艺术哲学特

别重要的范畴。下面分而述之。

一、敬道，中国艺术的本源论

道的理念在中国，实在是一个极大的题目。它的影响，未止于艺术而已。中国哲学讲道，伦理学讲道，美学讲道，科学讲道，文学讲道，教育讲道，道是无所不在，没有任何一个理论范畴可以比得过它的。

但中国文字，本来就有不确定性特征。它的这种不确定性，增加了理解与诠释道的麻烦，但也使它具有了更丰富的涵盖性。因为它不确定，所以它的内涵容易扩大，它的定义容易延伸。也因为它的这种不确定性，使它具有可塑性功能。道在中国，不是一时一事之义，中国传统几千年，至少自先秦以降，道的内涵总处在不断丰富的历史过程。先秦诸子论道，汉魏诸贤论道，宋明理学依然论道，直至今天，道依然是中国人离不开的一个思想概念，文化概念。

道的本义，乃是道路，《易经·履卦》上说："履道坦坦，幽人贞吉。"这履道坦坦，就是指平坦的大道。

中国哲人的智慧在于，他们最擅长以物喻理。"道"之为路，乃是人生的开始。道之为道，从人生的开始逐渐变成哲学观念。但即便如此，中国人的道的观念依然复杂。它至少还包括技艺之道，自然之道，人伦之道和天地万象之道这样一些内容。与艺术关系最直接的自然是技艺之道，然而，这不是说另外那些层次的道的理念就与艺术无关。

技艺之道论而能明，明且有理的，首推庄子。老庄之学名为道家，可见道在老庄之学的地位。但讲技艺之道讲得那么生动自然、妙趣横生的则是庄子的"庖丁解牛"。"庖丁解牛"不是一篇独立的文章，而是《庄子·养生主》中的一则寓言。《养生主》开篇就写道："吾生也有涯，而知也无涯。"无涯之事，岂非道乎？

"庖丁解牛"是人们最为熟知的寓言，它的意思是说，人的技艺固然重要，但有比技艺更重要的内容，这就是居于技艺之后，之中，之上的道。因为庖丁不但技艺专精，而且进入"道"的层次，所以他的解牛之法，才能做到"手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踦，砉然响然，奏刀騞然，莫不中音，合于桑林之舞，乃中经首之会。"请问，天下解牛者之多，多到无穷无尽。然而能解牛解到"合于桑林之舞，乃中经首之会"的有几个？此无

它，因为“臣之所好者道也，进乎技矣”。

道之进乎技艺，因为技艺只是一种能力，而“道”则是一种把握这种能力的境界。昔日西方戏剧家布莱希特观看梅兰芳大师的京剧，发现梅大师同演一剧，每场位置皆有变化，不禁十分惊讶。梅大师的表演，其实就是进入“化境”的体现。因为他已经掌握了这表演艺术的真谛，于是，他，自由了。如果用中国传统用语表示，即可认为已得艺术之道了。

自然之道属于另一个层次，但在中国，自然之道与技艺之道也是相通的。不但道与道原本相通，诸“道”终归合于一“道”。而且自然与艺术同样相通。

道与自然，在中国传统理念中，是可一可二，一而二，二而一，原本不能截然分开的。没有自然，就无法言道，道不能是空的；但只有自然，亦不足以言道，道毕竟高于自然。所以，老子论道，一方面要讲，“道”先于天地而生，没有天地的时候，已经有道了。老子这样解释这观念：

“有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天地母。吾不知其名，强字之曰道。”[①]

另一方面，他又讲，“道法自然”，即道虽然先于天地而生，却并不与自然对立。不但不与自然对立，而且两者相辅相成，道的存在正是一个自然而然的发生发展过程。所以他又说：

“人法地，地法天，天法道，道法自然。”[②]

道法自然，艺术亦法自然，法自然即是法道。所以中国古来的艺术家，最擅长从自然境界中找到美感，也最擅长给自然以拟人化，拟情化品性。中国古代艺术，几乎所有品类，都有对月亮的赞美。更令人叫绝的是，他们常使月亮这一天然之物成为人间之景的组成部分，从而天上人间，成自然之道。表现在诗歌艺术上，便有了对月亮无穷吟咏。表现在建筑艺术方面，又有对天然月色的妙借妙用。表现在音乐方面，则又有春花雪月的艺术美化。表现在戏剧方面，则有对月光月色的特别的场景与抒情安排。北京古有卢沟晓月，称为燕京八景之一。杭州有三潭印月，是游西湖不能不看的著名景观。乐曲中有《二泉映月》，可谓千古绝调。广东音乐中有《春江花月夜》，同样堪称绝品。三潭本是人工产物，月亮乃是自然景色，月亮与三潭能有什么关系？

①② 《道德经·第二十五章》。

三潭只属于西湖，月亮却属于宇宙。借人宇宙之景为三潭之景，既不影响月亮的公有性，又让美丽的月光月景成为三潭美景的有机构成。从而使三潭之景变成另外一个面貌，而使月景月色又多了一种价值。这等安排，可谓匠心独具，人在三潭看月，月亮总是笑的。

北宋大画家郭熙在《林泉高致·山水训》中有细致入微的见解，他说：

“真山水之烟岚，四时不同：春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。画见其大意，而不为刻画之迹，则烟岚之景象正矣。”①

苏东坡议论文章之道，说文章之法，“大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于所不可不止。”东坡书画俱佳，此虽论文之言，也可以移为论艺之语。艺术如行云流水，“常行于所当行，常止于所不可不止，”这就是自然之道了。

艺术须遵循自然之道，正是我们中国人的一大发明。

还有人道与天道。人道即人伦之道。正如技艺之道乃是技艺的一种境界，人伦之道也是儒学道德——仁的一种境界。儒学不重鬼神，但重天命。孔子说：“获罪于天，无所祷也。”——你得罪了天，用什么办法祈祷也没有用。天道似乎天命，儒学的鬼神观念虽不确定，但天命观念是确定的，而且，懂得天命是一种很不容易的事。像孔子这样的圣人，总结自己一生的道路，还要说：“吾十五而志于学，三十而立，四十而不惑，五十而知天命。”

儒学传统亦即中国文化传统，既重视天命，又重视人的表现，既讲天人合一，又讲天人感应，天人感应也可以说是天人互动。《易经》中说：“天行健，君子以自强不息。”“地势坤，君子以厚德载物。”俗语所说：“成事在天，谋事在人。”

“天人合一”、“天人感应”的思想，并非儒家所独有，但讲得最多最肯切的还是儒学。中国艺术精神中，这种观念的影响很大。中国艺术不片面地追求对客观事物的客观性的把握，也不片面地强调对人的艺术创造的主观性的把握，而是讲两者的合一。虽然不同的艺术流派或有不同的侧重点，但在兼顾二者，并着力写出二者的内在精神来的，才算真正体会了中国艺术的精髓。

① 周积寅编著：《中国画论辑要》，江苏美术出版社1985年版，第241页。

人伦之道不是抽象的，而是具体的，它常常既是艺术创造者的理念，又是艺术本身具有的内在品质。这一点，在中国戏曲中反映得最为典型。京剧《姚期》中有这么一个情节，姚期的儿子杀死了当朝太师，姚期要绑子上殿请罪，但不想连累他的仆人，就叫他们各自散去。而他的那些仆人不想逃命，跪在他面前，请求和他一起去死。于是，姚期感慨言道："我死为忠，子死为孝，妻死为节，尔今你们成全老夫一个义字。快快请起，受老夫一拜。"《姚期》是中华人民共和国成立后的改编剧目，但这段道白生动地道出这人物的性格与心态。故此，虽在新的文化背景下，听他如此表白，也没有觉得有什么不合时宜的地方。中国人道观念熏染中国文化二千年，其影响之深之远之大，不是局外人可以想象的。

无论技艺之道，自然之道，还是人伦之道，都将归于一个大道。这大道无所不包，无处不在。人间万物，乃至天神鬼怪，合其道者则兴，不合其道者则亡。正因为中国人心目中的"道"有这样特殊的伟大，老子才说："道，可道，非常道。"孔子才说，"朝闻道，夕死可矣。"那么，"道"究竟为何物?庄子有一篇文字，解释得既清楚，又生动，还浪漫。他说：

"夫道，有情有信，无为无形；可传而不可受，可得而不可见；自本自根，未有天地，自古以固存；神鬼神帝，生天生地；在太极之先而不为高，在六极之下而不为深，先天地而不为久，长于上古而不为老。豨韦氏得之，以挈天地；伏羲氏得之，以袭气母。维斗得之，终古不忒；日月得之，终古不息；堪坏得之，以袭昆仑；冯夷得之，以游大川；肩吾得之，以处大山；黄帝得之，以登云天；颛顼得之，以处玄宫；禺强得之，立乎北极；西王母得之，坐乎少广。莫知其始，莫知其终。彭祖得之，上及有虞，下及五伯；傅说得之，以相武丁，奄有天下，乘东维，骑箕尾，而比于列星。"[①]

这是一幅多么深邃的写道图，又是一幅多么美妙的画卷呀！

石涛说："太古无法，太扑不散，太扑一散而法立矣。法于何立?立于一画。一画者，众有之本，万象之根。"[②]

苦瓜和尚的这个"一画

① 《庄子·大宗师》。
② 《石涛语录》。

说”，其源出于《易经》，而其精神，正合乎道论。所谓“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。”[①]

二、亲仁，中国艺术的价值论

仁是孔子之学的核心内容。什么是仁，孔子曰：“仁者爱人”，又说“克己复礼为仁焉”。汉儒解说仁字，说：“仁者，忍也，施己爱人。”仁是中国传统文化中特有的道德精神，也是一种境界，中国艺术创作中，正是充溢着这种“仁”与仁者的精神。

儒学欣赏艺术，重视两个标准，一个标准是“善”，一个标准是“美”。惟有尽善尽美，才是最好的艺术。只善不美，那还不算艺术，只美不善，就有害了。儒学的这种艺术价值观，在中国艺术史上始终居于主流地位。中国传统艺术中，可以有不与善直接发生关系的艺术品，但没有与“善”产生冲突的艺术品。艺术风格可以不同，艺术标准可以不同，但只许为“善”，不许为“恶”。

中国的艺术创作，最不长于说教，也不做深入的理论追究，但有品位追求，这品位的追求，常常与儒学道德有难解难分的关系。中国书法，不但讲究字的好坏，还要讲究布局，更要讲究书法内容。中国的春联、楹联，乃是最能传播书法艺术的所在。春联、楹联的内容，就大多与“仁”有关。比如民居中最为常见的门联乃是“忠厚传家久，诗书继世长”。这个有些俗了。大爱国者林则徐也是一位书法高手，同样深爱对联，他的名联“海纳百川，有容乃大；山高千仞，无欲则刚”。不但风格雅健，而且立论感人。

中国画中，最为人们所乐道的乃是松、梅、竹、兰四君子。松代表的是坚毅，所谓“岁寒，然后知松柏之后雕也”。梅代表的是高洁，所谓“零落成泥碾作尘，只有香如故”。竹代表的是虚心而有节操。虚心乃儒学推崇的学品，贞节更是儒学推崇的人品，虚心有节，能不为君子所爱？兰代表的是雅典而有情趣。雅典则不泛流俗，情趣则不失品味。

不仅松、梅、竹、兰，中国的山水画、人物画，都有同样的精神追求。儒学讲“仁山智水”。中国画家以山水画独步于天下，因为山水情怀，最能反映中国人的精神寄托。宋元寄情于山水，和当时的历史情态有大关联。明清喻心于物，也和当时的历史情态

① 《道德经·第四十一章》。

有大关联。中国绘画，又有题签传统，齐白石先生生当乱世，曾为《鸬鹚舟》题诗云：

大好江山破碎时，
鸬鹚一饱别无知；
渔人不识兴亡事，
醉把扁舟系柳枝[1]。

讽喻之情，溢于言表。中国艺术千变万化，但说到仁者精神，却是源远流长。

中国人论艺术，要讲品位，论人也讲人品。而且认为艺品、人品是不可分的。虽然说："中国画注重自然，西洋画注重人生，两下体裁不同。"[2]但中国画尤其中国文人画，却又十分重视人的品格与画的品位。绘画大师陈师曾曾说："文人画之要素，第一人品，第二学问，第三才情，第四思想。"[3]一、二、三、四，语切心明。

自然，人的品行和艺术不一定全然一致的，尤其不能相互代替的。人是好人，不见得能写好字，反之也如是。但如果人品好，艺品也高，那就有如虎添翼之感。清人王昱说得好："立品之人，笔墨外自有一种正大光明之概。"[4]虽然人品不等于艺品，但这正大光明之概，必不属于蝇营狗苟之辈。

因为中国艺术有这样的传统，所以那些人品低劣的人物，纵有才情，也得不到原谅。蔡京的字写得虽好，人们不愿意将他列入宋代四大书法家之列；阮大铖的戏写得也好，人们但看其戏，羞提其名。他的《燕子笺》等剧作流传不广，这是最主要的原因。相传北京"六必居"的匾额为明代奸相严嵩所书，字虽然写得不错，却没有落款。

中国古代的艺术大师们，多有一份难得的仁爱之心。颜真卿不但是一位大艺术家，而且是一位贞烈之士。他做太守的时候，正遭安史之乱。当时河朔之地，几乎全被安禄山占领，以至唐玄宗感叹说："河北二十四郡，就没有一个忠臣吗？"忠臣是有的，那就是独守平原郡的颜真卿。他后来被叛将李希烈所陷害，身陷囹圄，被囚于龙兴寺，临死之时，为自己从容写下墓志、祭文，并草书对联一幅："不忍金瓯缺，长怀玉露情。"

颜真卿可谓中国艺术史上的佼佼者，但他不是孤立的。我

① 白巍著：《齐白石》，兰州大学出版社1996年版。第145页。
②③ 同上，第120页。
④ 张超选编：《书论辑要》，教育科学出版社1988年版，第159页。

们只消读一读中国艺术史，就知道这样的人，这样的事情，可说从古至今，前赴后继，一脉相传。

三、师天，中国艺术的自然论

师天，即师法自然。所谓“外师造化，中得心源”。中得心源，此处不论，外师造化，即向自然学习。

向大自然学习，乃中国文化传统，艺术如此，文学亦然。所谓“读万卷书，行万里路”，读万卷书，就是向书本学习；行万里路，就是向生活学习。中国诗歌、散文，写景独成一派，可见大自然在中国文学创作中的地位。不唯文学，中国的中医、武术、气功，都讲究向大自然求教，与大自然结为一体。相传，华佗首创的五禽戏，就是向自然学习的成果。中国武术中的猴拳、蛇拳、螳螂拳，都是向自然学习的结果。由此还可以看出，中国人的师法自然，不但包括自然风景，而且包括自然界中的动物、植物等等。

虽然师法自然不是艺术的专利，但表现最为突出，观念最为自觉的却非艺术莫属。中国古来的艺术家向自然学习，得自然之理，在中国古代建筑、古代工艺中，有最广泛的体现。即使像书法这样的“线”的艺术，原本与自然景观距离很大，但也同样没有忘记向自然学习。被后人称为书圣的晋代大书法家王羲之，最是自然中人，他的山川之情，非常人可比。他尤其爱鹅，爱鹅爱到痴迷程度，以至别人想求他写字，便养一群鹅和他交换。他不为名利所动，却为鹅群所动，得一鹅尚且视为宝贝，见群鹅岂不欣喜若狂。羲之的字与观鹅有多少关系，不敢妄断，但以理度之，必当有所影响。刘载熙的《艺概》则说得十分具体，他认为“灵和殿前之柳，令人生爱；孔明庙前之柏，令人起敬。以此论书，取姿致何如尚气格耶?”[①] 不仅如此，他还认为：“怪石以丑为美，丑到极处，便是美到极处，一丑字中丘壑未易尽言。”[②] 这使我们联想到王羲之的《兰亭序》，其中有的字写错了，并不将该纸废弃，另书一纸，而是随即改书，随势而下，大约其情若韵，不可稍断。鹅为常物，王羲之能从中得到美的享受！丑石难堪，刘载熙能从丑到极处领悟到书法的妙处，可见师法自然，确实大有裨益。

郑板桥画竹闻名于世，他的师承，也与自然有关。他自己说：“余家有茅屋二间，南面种竹。

①② 刘熙载著：《艺概》上海古籍出版社1978年版，第168页。

夏日新篁初放，绿阴照人，置一小榻其中，甚凉适也。秋冬之际，取围屏骨子，断去两头，横安以为窗棂，用匀薄清白之纸糊之。风和日暖，冻蝇触窗纸上，冬冬作小鼓声。于时一片竹影零乱，岂非天然图画乎！凡吾画竹，无以师承，多得于纸窗粉壁日光月影中耳！”①

请诸公注意这末一句，板桥画竹，“无所师承，多得于纸窗粉壁日光月影中耳。”师法自然，一妙至此。

这其实是中国艺术的传统。中国画家，多能从大自然中领悟到新的精神，新的境界。而那些以动物为专长的画家，更是善于观察，无微不至。近现代画家中，画虎、画鹰、画牛、画马、画驴、画虾的名家甚多，若没有实物观察，哪能有那样的成就。

中国戏曲，虽然属于舞台艺术，但得之于自然的启迪和帮助也是很多的。梅兰芳先生为着练好眼睛的表现力，每每观察天上飞翔的鸽子，目光随鸽群盘旋上下，使他的眼神更具艺术表现力。京剧旦角的指形，称为“兰花指”，兰花乃花中之君子，以优雅著称，京剧以兰花为鉴，可说是得其神韵了。

四、得意，中国艺术的境界论

中国艺术，最讲究意境。而什么是意境，这问题却不易回答。

意境并非古已有之，至少在唐代，还没有这个概念，但张彦远的《历代名画记》已经讲到“得意深奇”，可以说是中国“意境”说的一个重要起点。后来五代的荆浩，又有“真景”说。景是客观存在，将客观存在划分出真景、假景，也是意境理论的一个重要出处。但他们都没有直接谈到意境。直到北宋郭熙、郭思的《林泉高致》，才明确提到“境界”。②“境界”之说，便成为中国意境观念的正式发端。

那么，什么是意境?意境的相对物是“实境”，先有实境，后有意境。实境代表的是自然，所谓师法自然，就是向实境学习。意境是对实境的主观反映，但不是一般的反映，而是艺术反映，这个反映就是“中得心源”。以心接境，以心胜境，以心得境，以心写境，便是意境。清代画家方士庶说得好：

“山川草木，造化自然，此

① 萧元编：《明清闲情美文》，湖南文艺出版社1993年版，第443页。
② 参见周积寅编著：《中国画论辑要》，江苏美术出版社1985年版，第235页。

实境也。因心造境，以手运心，此虚境也。虚而为实，是在笔墨有无间，故古人笔墨具此山苍树秀，水活石润，于天地之外，别构一种灵寄。或率意挥洒，亦皆炼金成液，弃滓存精，曲尽蹈虚揖影之妙。”①

山川造化，这是实境，因心道境，这是虚境。虚境不是一般地反映实境，或将实境照搬，而是“于天地之外，别构一种灵寄”。这灵寄就是意境了。

但中国历史上对意境的说法，未止于一端，虽大同小异，却也能各尽其妙。现代中国人讨论意境最有影响的人物，乃是宗白华先生。宗先生讲究意境的意义，先从龚自珍的一段话讲起，他说：“龚定庵在北京，对戴醇士说：‘西山有时渺然隔云汉外，有时苍然堕几席前，不关风雨晴晦也。’西山的忽远忽近，不是物理学上的远近，乃是心中意境的远近。”②

宗先生认为，人生可有五种境界：为满足生理的物质的需要，而有功利境界；因人群共存共生的关系，而有伦理境界；因人群组合互制的关系，而有政治境界；因穷研物理，追求智慧，而有学术境界；因欲返本归真，冥合天人，而有宗教境界。③五种境界中，没有艺术境界。宗先生说：“功利境界主于利，伦理境界主于爱，政治境界主于权，学术境界主于真，宗教境界主于神。但介乎后二者的中间，以宇宙人生的具体为对象，赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐，借以窥见自我的最深心灵的反映；化实景而为虚境，创形象以为象征，使人类最高的心灵具体化、肉身化，这就是‘艺术境界’。艺术境界主于美。”④

或许应该这样说，实境本来是美的，但这美处在自然状态。人发现了这美，又把它感情化、文学化、艺术化了。这种感情化、文学化、艺术化的境界就是意境。恽寿平说：“春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡。四山之意，山不能言，人能言之。秋令人悲，又能令人思，写秋者必得可悲可思之意，而后能为之。不然，不若听寒蝉与蟋蟀鸣也。”⑤

说春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡，并非山真的会笑会怒，能妆善睡？不过人的艺术感觉罢了。但这种感觉，既

① 周积寅编著：《中国画论辑要》，江苏美术出版社1985年版，第250-251页。
②③④ 宗白华著：《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第58、59页。
⑤ 周积寅编著：《中国画论辑要》，江苏美术出版社1985年版，第250页。

有外像，又有内因。外像即山之时态，原本有不同的时状，这不同的时态与欣赏者不同的心态相合，便成为某种意境。山不曾笑，但春山葱葱郁郁，虽不会笑，却恰如人笑。夏山蓬勃蓊然，虽不曾怒，却有如怒在。秋山色彩斑斓，仿佛浓妆盛裹的女人香。冬山寂寂寞寞，好似少年学子贪眠。这样的表现，在中国古文人书中颇不鲜见，而且常能于山水中见人情，又于人情中识山水。如："赏花须结豪友，观妓须结淡友，登山须结逸友，泛水须结旷友，对月须结冷友，待雪须结艳友，饮酒须结韵友。"[①]这些看着似平淡，实则匠心独具。七句话中，每句话都有两种形象，一是被欣赏者的形象，一是结友形象。妙就妙在，两种形象的鲜明比照。如花本柔情，结友偏要豪者；妓声艳人，结友偏要淡者；山态惊险，结友偏要逸者；水流湍急，结友偏要旷者；月光温馨，结友偏要冷者；雪色极淡，结友偏要艳者；酒乃豪物，结友偏要韵者。因为比照鲜明，方益相映成趣，相得益彰。又如"春云宜山，夏云宜树，秋云宜水，冬云宜野。着眼总是浮游，观化颇领幻趣。"[②]观化颇领幻趣，那么，就是意境了。又比如："山上须泉，径中须竹，读史不可无酒，谈禅不可无美人。"[③]山泉相谐，径竹相对，更是妙趣天成；读史需要豪情，豪情不可无酒；谈禅需要智慧，智慧不可无美人。正如西方人讲智商还要讲情商，书写至此，不觉一笑。

然而，境界有高低。好意境，诚如苏东坡评价王维的诗作画作，说他是"诗中有画，画中有诗"。诗中有画，即诗的形象思维达到画的意境了，诗情画意，岂能不好。画中有诗，即画的表现有了诗的韵律，画意诗情，又岂能不好。问题是如何才能做到诗中有画，画中有诗。古人创见很多，技法也多。但最基本的概括，叫作"似与不似之间"。齐白石教育自己的学生，也说这话，不似则欺人，太似则媚俗，妙在似与不似之间。对此，石涛亦曾有诗云：

天地深溶一气，
再分风雨四时；
明暗高低远近，
不似之似似之。

唯似而能不似，唯不似能更似之，个中的哲学味道，恰如西

① 程不识编著：《明清清言小品》，湖北辞书出版社，1993年版，第96页。
②③ 同上，第96页、第104页。

人所云“否定之否定”说。

似与不似之间并非只是小小的改造，或者只在某些局部作出调整。似与不似，可能小调，也可能大调，可能小变，也可能大变。可能隔时而作，也可能随时而作。春花秋月，各成一时之妙，但为着意境的要求，也有可能使它们二妙合为一妙，其妙更超过二者的简单结合。正如前面说的松、梅、竹、兰，有合“四君子”为一画，也有合三君子为一画的。世间这样的现象其实很少，画上却多。而且人们看了并没有不舒服的感觉。兰花与梅花同生，怎么可能？但高洁与典雅同在，确实可以。中国画中还有“雪中芭蕉”一品。雪中不可能有芭蕉，但画中却可以雪中有芭蕉。这种经意的安排，虽不合实境之事实，却有意境的道理在。对此，宋代大科学家沈括曾有这样一番议论：“书画之妙，当以神会，难可以形器求也。如彦远画评言：‘王维画物，多不问四时；如画花往往以桃杏芙蓉莲花同画一景。’余家所藏摩诘《卧雪图》有雪中芭蕉，此难与俗人言也。”[①]

为什么难与俗人言呢?因为俗人未入艺术之门，他只知道，雪中不应该有芭蕉，他不知道这正是艺术家追求的一种“意境”。

意境的可贵之处，还在于它顺应并且鼓励艺术家的个性表现，让艺术家有充分的可能表现自我，弘扬个性。表现自我，仿佛是改革开放以来的辞汇，其实，中国艺术史上却是古已有之。清末民初的书法篆刻家金城曾有这样的见解：

“山水之难，莫难于意境。笔墨非不苍古，气韵非不深穆，章法非不绵密，一落窠臼，便是凡手。清初四王，麓台最逊，以其意境凡近，千篇一律也。是故善画者，不须重山峻岭，茂林修竹，即一树一石，落想不同，下笔自异。”[②]如何“落想不同，下笔自异”，那办法就是“表现自我，则景物之情形，及景物所生之情绪，皆自我感应，而表白其景物之所以也。”[③]“画家之心目，归于化工之极致。”“是殆所谓景物形象之外无我，我之外无景物形象也。”[④]

景物形象之外无我，我之外无景物形象，这样的意会神通，最是中国意境的难能可贵之处。

① 钱钟书著：《七缀集》，上海古籍出版社1985年版，第15页。

②③④ 周积寅编著：《中国画论辑要》，江苏美术出版社1985年版，第258页。

五、法古，中国艺术继承论

法古即学习效法古人，这是中国艺术的一大传统，也是中国艺术精神的一大特色。照理说，任何一个事物，没有传统就不算成熟，不继承传统都难于发展。比如现代汽车工业，历史没有多久，但它也有自己的传统。全然不要传统的艺术，比如某些西方现代艺术流派，从他们主观上看，是决心要与传统决裂，但在旁观者看来，这种决裂只不过是对传统的改造力度比较大些而已。不论哪一种西方现代派，或者说后现代派，本质上都是西方传统艺术的继承人。但中国艺术发展有自己的特点和风格，在继承这个层面，其要求更高，定势更重，惯性更大。

中国艺术的法古传统，有它的理由和根据。至少从历史的宏观发展观察，中国艺术如同中国文化一样，其历史演变形态，没有出现过断层现象，它的发展是连绵的，是以渐变为主的。特别是中国传统艺术，其生命很长，动辄以数百年计，或者以数千年计。中国画的历史有几千年，即使从魏晋时代的士人画创作算起，也有近1800年。书法的历史也不短，从甲骨文算起，有几千年时间。戏曲的历史短些，即使从宋代算起，也有1000多年。

从一千年到几千年，这么长的历史，而且循序渐进，没有特别大的断层和毁灭，这样的艺术积淀是极其深厚的，它的内涵同样深厚。而且我们可以想象，几百年上千年的积淀，也就等于几百年上千年的筛选。那些平庸之作，已被淘汰，那些二流三流的作品也不多见了。历史如同长河，大浪必然淘沙，“千淘万漉虽辛苦，淘尽黄沙始到金。”“流”到今天的艺术品，虽然不能说件件都是传世之宝，但它的价值自然不同凡响。

比如中国书法，历史久矣，功力深矣。喜欢书法的人，初入其门，进步颇快，对自己的字往往容易产生满足情绪。但你的字是否真的那么好，有一种检验办法，是把它挂在墙上，天天去看。你也看，别人也看，如果看一星期，毛病就出来了。看一个月，就觉得有些不好意思，看它三个月，就可能痛下决心，非把它拿下来不行。此无它，因为越看毛病越多。大家的不凡处，在于它流传了那么久，经过亿万只眼睛，几百年观察，上千年临习，它的光辉依旧，甚至代代皆有新的发现。这样的精品，你不效法，要知道中国书法的真谛，是不可能的。所以，想当初，北京一名小吃

店——烤肉宛，请齐白石为其撰写匾额。白石先生说，烤无古字，要写，只能自我作古。白石老人的书法堪称功力深厚，然因烤字没有古字留传，还要特意说明，可见中国书法的渊源是何等深厚。不知其源，难入其门。

又如戏曲艺术，一些字的念法、唱法，是有很严格的规矩的。京剧中尖团字、上口字且不说他，只说昆曲的唱、念，凡没有先例的字，一时间大约很难唱好念好。一个真的昆乱不挡的专家，几乎对每个字都有研究。否则，发言就音不调，韵不顺；音不调，韵不顺，念出来就没有味道，唱出来必定生硬难于入耳。京剧《法门寺》中有一段丑角的独白——念诉状，肖长华先生的念法最具功力。虽在70高龄，犹然游刃有余。那念法，不是光靠听就能学会的。此外，如周信芳先生的《四进士》、《义责王魁》，马连良先生的《失印救火》、《审头刺汤》都有极好的念白。这些经典之作，同样，没有师传，是难入其门的。

惟其如此，对于历史上艺术精品的发现才显得那般珍贵，对它的保护，才显得如此必要。所以《平复帖》流到海外，周恩来总理才要亲自过问，并在国家财政十分困难的情况下，不惜重金，将其收回。徐悲鸿是世界罕见的艺术大师，他对《500神仙卷》的珍视，到了惜之如命的程度。清人书法，有帖学、碑学之争。帖学、碑学都讲法古，然而，帖学终于让位碑学，因为碑学法古更近其真。帖学过滥，不免成其众多的“墨猪”之作，无非又乌，又方，又光，但觉俗气多多，令人欲呕。碑学古朴严整，成了补救这一偏颇的良方。

这样看来，法古之说，正是有根据，有理由，而且根据充分，理由充足。不但有根据，有理由，而且有理论，也有方法。

法古的理论也多，这里引几条古人的经验之谈。

清人王学浩说：“《雨窗漫笔》云：‘字不师古，如夜行无火。遇古人真迹，以我之所得，向上研求，看其用笔若何?积墨若何?安放若何?出入若何?偏正若何?必于我有出人头地处，久之自与吻合矣。’摹画之法，此论最确。山之轮廓先定其劈破图囵处，次看全幅之势，主峰多正，旁峰多偏，正峰须留脊，旁峰须向背，意到笔随，不能预定，惟善学者会之耳。”[①]

《书法三味》则说：“古人论书云：一须人品高，二须师法

① 周积寅编著：《中国画论辑要》，江苏美术出版社1985年版，第338-339页。

古，是书之法。学者习之，固当熟之于手，必先修诸德以熟之于身，德而熟之于身，书之于手，如是而为书焉。"①

前者讲"意到笔随，不能预定，惟善学者会之耳。"后者讲"一须人品高，二须师法古"。把法古放到这样高的地位，非个中之人岂能解其中之意。

有理论，又有方法，方法即循序渐进。朱和羹说："凡临摹须专力一家，然后以各家纵览揣摩，自然胸中餍饫，腕下精熟。久之眼光广阔，志趣高深，集众长以为己有，方得出群境地。"②虽是经验之谈，确是方家之语。

清人董棨说得更为具体。他说："山舟先生论书，尝言帖在看不在临。仆谓看帖是应于心，而临帖是得于手。看而不临，纵观妙楷所藏，却非实学。临而不看，纵池水尽黑，而徒得其皮毛。故学画必须临摹入门，使古人之笔墨皆若出于吾之手，继以披玩，使古人之神妙，皆若出于吾之心。"③

学画者，看与临不可偏废，诚若夫子所言："学而不思则罔，思而不学则怠。"惟有会之于心，通之于手，才能得心应手，妙境天成。

中国传统艺术自来重视法古，但是只讲法古则变成"食古不化"，而"食古不化"乃是艺术的大忌，长此下去，会像西施姑娘一样，闹心口疼的。

六、通变，中国艺术创造论

通变与法古，既是两个问题，又可以理解为一个问题的两个方面。用现代语言表述，就是继承与发展的关系问题。惟有继承才易于发展，惟有发展才是最好的继承。

然而，谈何容易。前面说过，中国艺术，历史悠久，因历史久，而积淀深，因积淀深而积习重，定势思维，很难改变，此其一难。中国伦理，又最讲尊师重道，尊师是好事，重道也是好事，但这不是一件事。师与道既有相一致的一面，又有不一致的一面。毕竟，师命无常，道旨永在。然而，其误区在于人们常常记住了尊师，忘记了重道，以为尊师即是重道，师傅所讲就是金科玉律，一点不能改变，小改就是欺师，大改就是灭祖。中国艺术原本有流派众多的好传统，门派众多说明艺术繁荣，但是，门派既多，门户之见也多，门派成了门户，反而成了坏事，此其二难也。中国

①② 张超选编：《书论辑要》，教育科学出版社，1988年版，第159页，第165页。
③ 周积寅编著：《中国画论辑要》，江苏美术出版社1985年版，第339页。

艺术，成就巨大，因其巨大，就难于超越。前贤如石，迈步可过，前贤如山，攀登且不易，何迈可言。于是后学之人，往往拜倒在前贤脚下，不敢有所作为，不能有所作为，此其三难也。有这三难，妄谈通变，便是幼稚。

但历史发展，不变怎行?唐人不变，就永远是晋人水平。宋人不变，永远是唐人水平。总是不变，便无所作为，从来不变，则连人的资格都没有——因为你进化不成。所以历代艺术家对于通变这种事都是十分重视，因为这既是一道不能绕过的门槛，又是一道必须迈过的门槛。

只知师古不知通变的害处，前人早有论述。《芥舟学画编》上说："若但株守一家而摹之，久之必生一种习气，甚或至于不可响远。"[①]《翰林粹言》则说："只学一家书，学成不过为人作奴婢。"[②]这说法已很深刻，只知泥古，无异为奴，一副奴相，还能有什么用处。石涛和尚讲得尤为通透，"夫画，天下变通之大法也，山川形势之精英也，古今造物之陶冶也，阴阳气度之流行也，借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也。今人不明乎此，动则曰：'某家皴点可以立脚；非似某家山水不能传久。某家清澹可以立品，非似某家工巧只足娱人。'是我为某家役，非某家为我用也。纵逼似某家，亦食某家残羹耳，于我何有哉?"[③]

这话问得好，全然如彼，则自家何在?纵然克隆出一个苦瓜和尚，亦不过苦瓜和尚而已，何况说，即使苦瓜和尚能够"克隆"，他的艺术道路难道也能"克隆"吗?

石涛又说：

"我之为我，自有我在。古之须眉，不能生在我之面目，古之肺腑，不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。"[④]

泥古害处极多，恽寿平曰："笔墨可知也，天机不可知也；规矩可得也，气韵不可得也。"[⑤]笔墨可知，因为法度具在，可以向前人求教。天机不可知，因为各人秉赋不同，机缘不同，经历不同，个性不同，天机载于本心，而中国艺术恰恰是"心"的艺术。倘你不言，谁人可知?倘你不做，何人可见。有鉴于此，苏东坡才说："吾书虽不甚佳，然自出

①② 张超选编:《书论辑要》，教育科学出版社1988年版，第165页。

③④周积寅编著:《中国画论辑要》，江苏美术出版社1985年版，第341页，序第6页。

⑤ 张超选编:《书论辑要》，教育科学出版社1988年版，第176页。

新意，不践古人，是一快也。"[1]

自然，通变并非不要前人经验，但须有自己的理解。古人言变，既变在心态，亦变在山林。变在心态，即有自己的独到见解与创造，包括理念上的新见新解，也包括技术上的新的创造。所以仉云林尝有言："余之竹，聊以写胸中逸气耳，置复较其似与非。"[2]变在山林，即向现实学习，毕竟古人是"流"，现实是"源"，源头水竭，便成干涸，纵500年前郁郁葱葱，也代替不了今天的秃岭荒山。古之大画家，最善于向山水学习，李日华有这样一段记述，至今读之，犹有余味，他说：

"陈郡丞尝谓余言：'黄子久终日只在荒山乱石，丛木深篠中坐，意态忽忽，人莫测其为何。又每往泖中通海处，看激流轰浪，风雨骤至，水怪悲诧而不顾。噫！此大痴之笔，所以沉郁变化，几与造化争神奇哉。"[3]

当然，更重要的是深入社会，了解社会，惟有社会的知情者，才是历史的代言人。

还须说明的是，"变"与"变"也有不同。以书法为例，古人云："晋人尚韵，唐人尚法，宋人尚意。"晋人尚韵，弘扬的是个性；唐人尚法，尊崇的是法度；宋人尚意，喜欢的是创见。由韵而法，是一种变法，这种变法，仿佛哲学概念中的"归纳"。由法而意，是另一个变法，这种变法，仿佛哲学概念中的"演绎"。实际上，这两种变化是缺一不可的，没有归纳，无以成其规矩，没有演绎，不能成其发展。

通变，还有渐变与突变的区别。这在前面已经说过了。需要关注的是，突变的社会机制固然重要，突变的艺术创造尤其重要。惟有那些具有大眼光、大韬略、大风范的艺术主体，才能创造出同样波诡云谲、惊世骇俗的历史时代。

七、乐生，中国艺术情态论

这里讲的乐生，与后边讲的重气属于一对范畴。生，即生命，乐生即爱惜珍视生命。气属于精神，是生命的精神表现。因乐生而重气，又因重气反映对生命的珍视与艺术表现。乐生不仅属于个人之乐，所以又要讲"和"，生命之和，乐生之和。重气还要审

---

① 同上，第165页。

②③ 周积寅编著：《中国画论辑要》，江苏美术出版社1985年版，序，第4-5页。

美，于是出现气韵。这里先讨论乐生这个范畴。

早些年，高旭东先生在他的《生命之树与知识之树》一书中，对儒家的生命哲学有过这样的论述："儒家伦理塑造的中国人，既不像古代西方人那样，在自己造出的神面前战战兢兢，甚至以自苦为极，等待末日审判的来临；也不像近现代的西方人那样，尽情发泄着自己的物欲和性欲，在竞争的荒原上苦闷彷徨。儒家伦理塑造的中国人，充分肯定人的现世存在和现实秩序的合理性，想方设法使自己减少烦恼，保存肉体的生命，保持心理上的平衡，适度而有节制地享受人生的乐趣。因此，儒学正是理性调理情欲以适应享受人生的生命哲学。"①

说得很对。

儒学珍视生命，代表了中国传统文化的一大特色。相比之下，西方基督文明，更重视精神，他们有原罪感，他们需要忏悔自己的罪过，直到临终之际，还需要神父的帮助，否则灵魂不能进入天堂。中国人热爱生命，关心现实远胜于关心未来，关心此岸世界远胜于关心彼岸世界。鬼神之事，兴趣无多，但对婚、丧、嫁、娶，全神贯注。儒家爱护肉体，到了"肤发受之于父母"，拔一毛而伤大礼的程度。不但身体不能伤害，连头发也动不得。清人入关，也曾为头发的样式发生大的社会血案。留发不留头，表示了汉人气节，也表现了满人的暴虐。中国男子的辫子形象，直到今天，还为世人传为笑柄。

中国传统，重视生命，有着深厚的社会根源。最深层也最基本的原因，在于中国是个大陆国家，又是小农经济长期处于主导地位的国家，大陆加小农，形成独特的文化选择。大陆文化要求统一，小农文化要求一统，从统一到一统，安定都是最重要的，生命都是最宝贵的。在小农经济条件下，最重要最基础的生产力，乃是人。人是宝贵的，男人尤其宝贵；人少了生产能力不够，人多了尤其是男人多了方显示出旺盛的生命活力。中国文化传统，重视生命，这是最重要的原因。

然而，仅有生命不行，还要快乐，即安逸爱抚和享用这生命。于是，由生而乐，便成为古代中国文明的一大特点，也成为中国艺术精神的一个组成部分。

照理说，小农文化最渴望的是专制，从统一到一统的过程即从分散松散的列国争雄态势向

① 高旭东著：《生命之树与知识之树》，河北人民出版社1989年版，第13页。

中央集权制的转化过程。中央集权、三纲五常，最是暴虐的政治形式。在这样的形式下，提倡生命之乐，好像是历史的讽刺。但历史有它的发展规律，小农经济与封建专制制度，也不是自一诞生就是落后的历史现象，它自有其历史的合理性。而儒学的礼、乐思想，在相当程度上缓解了封建专制的残暴，也给彼时的社会文明提供了一种精神读本。只有当这种社会文化走向衰败和没落的时候，这个读本才失去自己固有的价值，从而显示出它的虚伪性和与社会文明的不调和性。

乐生思想，并不始于孔子。《尚书》时代，即有此说。中国远古时代，是礼、乐、舞合而为一的。图腾时期，舞在乐中，乐在礼中，三位一体，不曾分开。《尚书·尧典》中有这样的记载：

“帝曰，夔，命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌咏言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。’夔曰：‘於！予击石拊石，百兽率舞”。

“八音克谐”，“百兽率舞”，这是一个部落群居、享乐生命的时代，而它的精神，作为一份宝贵的文化遗产，便被儒家完整而有创造性地继承了下来。

珍视生命，是小农文化的一个特色。对小农文化的最积极的理解，就是田园文化。农人享受田园之利，士人享受田园之乐。昔日孔子向他的几个弟子询问各自的志向，子路、冉有、公西华各有所答，惟曾点的回答，他最为满意，说“我赞成曾点的主张”。曾点有什么主张，他主张，“暮春三月，春天的衣服都穿上了，我陪同五六位成年人，六七个小孩子在沂水旁边洗洗澡，在舞雩台上吹吹风，一路唱歌，一路走回来。”所谓“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”。[1]

这情形也曾让一些西方学者大为感动，这正是一首绝妙的田园之歌。从此联想到陶潜先生的“采菊东篱下，悠然见南山”，自是别有一番风味。

要紧的是，不但风调雨顺乐其命也，即使境遇不佳，也要安贫乐命。孔子最看重颜回，颜回何以在孔子心目中有这样的地位。孔子这样评价他的这个心爱的弟子：“贤哉，回也！一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐。贤哉回也！”所谓“君子固穷，小人穷斯滥矣”。一

① 《论语·先进篇第十一》。

是安贫乐命，不为贫困所扰。二是安贫乐道，要为自己的理想奔劳。这种精神风格，影响中国文化二千年，影响中国艺术二千年。

古之礼、乐、舞，本为一体。随着艺术的发展，礼、乐、舞分开成自然之势，但其精神未变。墨子说："乐者，乐也。"以欢快娱乐为音乐定性，正是中国艺术的一个传统。照理说，音乐本是一种特殊的语言，人有悲欢离合，乐有喜怒哀乐。儒、墨学者单以乐者命乐，因为他们认为惟有珍视生命，才能体现音乐的精神。

不仅声乐而已，珍视生命，乃是一切中国传统艺术门类的基调。

张彦远论画，说："图画者所以鉴戒贤愚，怡悦情性，若非穷玄妙于意表，安能合神变乎天机?宗炳、王微皆拟迹巢、由，放情林壑，与琴酒而俱逝，纵烟霞而独往。各有画序，意远迹高，不知画者，难可与论。"①

这里讲的不仅包括画者之贤，而且包括画者之乐。不仅包括画者之态，而且包括画者之心。画者之贤在于"鉴戒贤愚"，画者之情在于"怡悦情性"，画者之意在于"拟迹巢、由，放情林壑"，画者之心在于"与琴酒而俱逝，纵烟霞而独往"。此贤此乐，此态此心，非"意远迹高"，"难可与论"。

儒学拟迹之乐者，非个体之乐，乃众人之乐，所谓"仁者爱人"，所谓"君子欲成人之美，小人欲成人之恶"。个体之乐是为乐，群体之乐足为和。在儒学那里，不仅"兴于诗，言于礼，成于乐"②，而且"礼节在心，乐和在声"③，"和性情，厚人伦，匡政治，威神明"④，是他们的艺术理想。

儒学的这些理念，很快成为中国文学批评传统。儒学论文，不讲悲剧、喜剧，也不关心文学的理论形式，更不关心文学艺术的批评体系。儒学最关注的是一种风格，一种境界，一种情感，一种品性。它对文学的要求"微而婉，和而庄"，对文学风格的要求是"温柔敦厚"。它不反对流泪，但主张"哀而不伤"；他不反对讽喻，但主张"怨而不怒"。

"和"作为中国艺术特殊的审美范畴，不但儒学而已，但显然儒家学说更加注重善的效应。因此尽管儒学承认乐是艺术的正常的情景表现，但它又认为有君子之乐和小人之乐，如同有君子之信和小人之信一般。《礼

① 周积寅编著：《中国画论辑要》，江苏美术出版社1985年版，第28页。

②③④ 高旭东著：《生命之树与知识之树》，河北人民出版社1989年版，第18页。

记·乐记》有言："乐者乐也，君子乐得其道，小人自得其欲。"

然而，和并非儒学的专利，道家也讲和，虽然二家的原因与过程并不相同，但其结果却颇为相似。儒学是礼乐之和，道家是冲气之和。但和与和比，本来相去万里，却在艺术精神这个层面得到某种统一。老子曰："道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，冲气以为和。"①

"和"是中国艺术精神的情态表现，对"和"的追求，可说历2000年而未衰，即使在大动荡的年代，中国人内心的"和"的价值也不曾全然改变。因为中国人珍视生命，喜欢欢乐，追求"和"的境界，乃是一个大优点。虽然这优点不是在任何情况下都是适用的或者有益的。

"和"是共同性追求，但不是僵化的没有个性的追求。中国人讲"和"，妙在"违而不犯，和而不同"。违而不犯，就是相矛盾的东西不能相互侵犯；和而不同，就是相和谐的内容并非全然相同。因为不同才需要"和"，"和"是不同因素达到和谐的一种手段，又是不同因素得以和谐的一种境界。如果和而相同，那就没有"和"，只剩下同了。全人类只剩下一个声音，这个声音便是"死"声。而"死"声固然刺激得很，却是没有生命力的。而一个没有生命力的内容，绝与艺术无干。

八、重气，中国艺术风格论

气在中国传统文化中是个大概念，其概念之大，大约只有"道"这个概念可以管得住它。"道生一，一生二，二生三，三生万物"。那么，气也是道生的了。但这不能代表中国历史上所有的学说。

日本学者研究中国的气说，写成一部《气的思想》，全书四编十二章，约40万字。从甲骨文、金文中气的思想，一直讲到戊戌变法。其中有道家的气说，儒家的气说，佛教的气说，兵家的气说，还有医家的气说。对于艺术中的气的思想，还没有讲到。气在中国，已经不是一个简单的名词，或者只是某种物质和物质运动的符号，它有更丰富的内涵，有更广泛的用法。它除去特殊的哲学含义和文化含义之外，在武术、气功、医学、文学等各个领域都有重要地位。武术讲"内练一口气，外练筋骨皮"，可见气的作用是何等之大。古代气功也叫导引，导引者，导气也。有气感，

① 《道德经·第四十二章》。

才叫气功，没有气感，只是杂耍。中医学对气的讲究，尤其系统而全面。不但讲肝气、胃气、肺气，而且讲经络之气。西医的临床实践，只有肝区痛、胃痛，但中医要给肝的后面加上一个气字，胃的后面也加一个气字，叫做肝气痛，胃气痛。而且认为通则不痛，不通则痛。所谓通者，既是经络之通，也是气息之通。通在中医中的地位，如信息在现代生活中的地位，惟有保持通畅，才有健康可言。气在文学中的表现，有文气通畅的概念。所谓文气通畅，也与气有关。大手笔讲究的是文不加点一气呵成，否则，气断了，气散了，气淡了，全是败笔。气在中国传统文化中有这般影响，已经十足惊人，但它对艺术的影响，还要更其深切与广泛。

气的本义，指的是生命之气，但在艺术上反映的主要是艺术风格。人有气才有生命，或者说有生命必定有"气"，所谓生命不息者是也。艺术则有"气"才有风格，没有"气"的艺术品，是没有风格的表现，能否称为艺术品，得打一个问号。

艺术品中的"气"，一般用法，叫作气韵。气是生命的气息，韵是气的旋律。但并非古来如此。据徐复观先生所见，气、韵本为两说，而且各有其义。气的概念，自曹丕《典论·论文》提出"文以气为主"，开始广泛使用。气韵连用直到谢赫时代，才被人们接受，所谓"气韵生动是也。"但即使这样，气、韵的用法依然有分有合，分则各有其义，合则另成一境。尽管如此，气韵作为一个中国传统艺术中特有的审美范畴，已经为人们所广泛接受并使用。所以从中国艺术历史的发展情况看，还是合用的机率日多，不合用的时候日少，有些人虽然只用一个"气"字，其内涵讲的还是气韵。

气韵是古老之学，但它又是思想解放的产物。它之所以不早不晚，非在魏晋时代取得飞速发展，就因为魏晋时代恰恰是一个弘扬个性的时代，是一个艺术自觉的时代，又是一个讲究风骨与神韵的时代。所谓风骨，就可以理解为气；所谓神韵，就可以理解为韵。气韵二字，正是对那个时代风流人物与艺术风格的最好的概括。

气韵在艺术殿堂占据要席，出自魏晋南北朝时代大艺术评论家谢赫。谢赫"六法"，在中国艺术批评史上占据特别重要的地位。"六法"即：

"一，气韵生动是也；二，骨法用笔是也；三，应物象形是也；

四、随类赋彩是也；五、经营位置是也；六、传移模写是也。”

虽是“六法”，却以气韵为先，而且不仅仅有先后之差，还有轻重之别。北宋黄休复《益州名画录》中说：“六法之内，惟形似气韵二者为先，有气韵而无形似，则质胜于文；有形似而无气韵，则华而不实。”[①]同一时代的郭若虚则说：“六法精论，万古不移，然而骨法用笔以下五法可学。如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也。”[②]

这事玄了，骨法以下五法，只要用功，没有学不到的，但这个“气韵”，却只能“不知然而然也”。这样的玄妙之机，怕一般俗人如我，是一辈子也无法料理明白的了。

气韵之妙，在于它反映的不是一般技法，而是代表作者的精神，是作者特有风格在作品中的生动写照。但不是一般风格的写照，所以郭若虚又有“气韵本乎游心”的观点。气韵本乎游心，游心是什么，是作者自由奔放之心。因为它不受拘禁，不自羁绊，恰如闲云野鹤，可以自由翱翔，因其妙笔，显之于画，才有气韵可言。

气韵是一种自由精神的写照，因此，追求气韵，需要有一种“清水出芙蓉，天然去雕饰”的风范。越是做作，离题越远。清人恽寿平曾经说：“过于刻画，未免伤韵[③]。”气韵之贵，贵在自由自在。比如碧海千亩，一群天鹅游弋，但要悠然而然，就是一种情趣。那情趣便与气韵相合。鹰击长空，虽然激烈，其气已伤。鱼翔浅底，虽然矫捷，其韵已失。唯有一个“游”字，可以反映气韵的情态。惟有一个心字，可以安置气韵的归宿。“气韵本乎游心”，真真至理名言。

气韵要在其韵，因为气有多种，韵只一个。古人云：“书画贵在奇气”。奇气自然很好，正气也很不错。但也有歪气、斜气、俗气、媚气、官气、恶气、方巾气、遗老气、凶气、霸气、狂气、傲气、骄娇二气、奴才气、小人气，这等气虽多，却不是好兆头。故清代画家范玑有言：“士夫气磊落大方，名士气英华秀发，山林气静穆渊深，此三者为正格。其中寓名贵气、烟霞气、忠义气、奇气、古气，皆贵也。若涉浮躁、烟火、脂粉，皆尘俗气，病之深者也，必痛服对症之药，以清其心，心清则气清矣。更有稚气、衰气、霸

①② 周积寅编著：《中国画论辑要》，江苏美术出版社1985年版，第212页。
③ 同上，第227页。

气，三种之内，稚气犹有取焉。又边地之人多野气，释子多蔬笋气，虽难厚非，终是变格。匠气之画，更不在论列。”[①]

这样看来，气韵更是一种艺术境界。但它有自己的历史属性。现代人追求气韵，更应在时代气息上多下功夫。惟艺者与时代气息相通，才能韵高千古，不负今时。

需要特别说明的是，气韵是艺术的某种内在风格的外现。其内在状态是“气”，外在表现是“线”，其内在风格是“韵”，其外在形态是“舞”。线是气的实现方式，舞是韵的实现方式。

中国艺术，尤其是古典艺术，在特定意义上，完全可以称之为线的艺术。线的艺术的最典型的表现，当然是书法，其次是绘画。但不仅书法绘画而已，中国古建筑也是一种线的艺术。中国古建筑的外线是墙，中国人对墙的钟情，可说世界第一。重视墙必定重视门，门的艺术也是中国古典艺术的精华所在。在外是墙，在内是廊。虽然中国建筑对外呈隔绝状态，对内却四通八达，处处有廊相连，有门相通，而墙、门、廊都不过是线的延伸与变形罢了。一座门，好似一句妙语中的逗号，顿号，虽为暂停，亦妙在暂停。中国小说，更是以线型结构为主。中国古典小说的时空观念与西方小说的时空观念不同。西方人可以在不同的时间阶段跳跃，忽而今，忽而古，穿插倒叙，在所多有。中国小说则以时间顺序为推移主线，今日人不叙昨日事，纵然有些回忆，也是篇幅有限，大多一带而过。中国古典小说的结构，以线型结构为基础结构，《西游记》是个典型。《水浒传》的情况略复杂些，不过是线的接力。由史进而鲁达，由鲁达而林冲，由林冲而杨志，由杨志而晁盖，由晁盖而宋江，由宋江而武松，如此七连八连，成一篇洋洋巨著。唯《红楼梦》结构复杂，但本质不过是线的重叠往复而已。虽成网状，本质上还是线型结构。中国的戏剧结构同样以线型结构为主，纵有千变万化，无非一线出之。

线在中国艺术中的表现，可说无比重要。而它的艺术表现，尤其千变万化，忽而长，忽而短，忽而粗，忽而细，忽而飞腾于天，忽而轻着于地，忽而盘旋如龙翔，忽而飘逸如凤舞，忽而快如闪，忽而轻如烟，忽而急如风雨，忽而慢似蜗角，忽而冉冉，忽而踽踽，忽而断，忽而连，忽而藏，忽而露，忽而喜，忽而怒，忽而

① 同上，第228页。

张，忽而驰，忽而静，忽而动，动则如鹰击长空，静则如老僧入定，怒则如雷霆万钧，喜则如春雨润土，露则峥嵘，藏则含蓄，连则如江如湖，断则如谷如涧，踽踽如老翁，冉冉如仙子，恰似长虹飞起，虽五彩而分明，又如散花仙女，虽乱坠而有序。

而这一切，皆成舞趣。中国艺术以线为因，以舞为果。没有线的品性，难以实现舞的追求，没有舞的表现，无法展示线的魅力。宗白华先生说："中国的绘画、戏剧和中国另一特殊的艺术——书法，具有着共同的特点，这就是它们里面都是贯穿着舞蹈精神（也就是音乐精神），由舞蹈动作显示虚灵的空间。[①]""人类这种最高的精神活动，艺术境界与哲理境界，是诞生于一个最自由最充沛的深心的自我。这充沛的自我，其力弥满，万象在旁，掉臂游行，超脱自在，需要空间供他活动。于是'舞'是它最直接、最具体的自然流露。'舞'是中国一切艺术境界的典型。"[②]

讨论中国艺术精神，自"道"讲起，至"线"结束。"道"是中国艺术精神的母亲，所谓"大道母群物"。线是中国艺术的精灵，所谓"狂舞现精神"。

中国艺术精神的技术范畴

一、中国传统艺术技术范畴的几个特色

艺术精神与技术范畴有密切关系，古今中外，莫不应然。但中国艺术的技术范畴别有特色，概括起来，可以分为四个方面。

第一、技、艺相通，相得益彰。中国艺术精神，首先是对"道"的体认。但道与技不但关系密切，而且相互勾通，在一定意义上技即是道，道即是技。或者说，技中有道，道中有技。"庖丁解牛"乃是一例，卖油翁又是一例，掇蝉翁还是一例。技、艺相通，以技入门，以道为求。没有达到"道"的高度，"技"最终不过"技"而已。当个画匠可以，当个画家就不行了。当个艺人可以，当个艺术家，就没有资格。但反对坐而论道，空言其道。反对把道说得神乎其神，却不能落实。书家先要能写，画家先要能画，建筑家先要知石性、土性、木性，工艺家先要学会制作，戏剧家先学唱、念、做、打。不入其门，不知

① 宗白华著：《美学散步》1981年版，第78页。

② 同上，第69页。

其事，泛泛空空，最招人厌。从这一点看，中国艺术之道，是不能脱离“技”而独存的，正如艺术精神不能脱离艺术品而独存一样。

第二，学习技法，务求其熟。什么是熟，达到不用思索，自然流出的程度，就可以说“熟”了。熟且不够，还要烂熟。所谓“烂熟于胸”。一个戏曲家教徒弟，他要求徒弟一定把词记牢、记死，摔十八个跟斗，爬起来，分不清东南西北，但是，“词”，没忘。八天不给饭吃，眼睛都饿蓝了，一问戏词，全会。这个才行。所谓“拳不离手，曲不离口”。一有闲暇，马上开练。中国的艺术学习，不讲科学实验法，但讲烂熟于胸，熟能生巧，也是科学，不过是经验层次的科学。这科学讲的是动功，讲的是打下扎实的根底，讲的是心到口到，口到手到，手与心会，心与意会，意与神会，随心所欲，为所欲为。

第三，掌握技艺，悟性第一。悟性属于直观思索，不是解剖实验，务求开胸破腹，弄个明白。悟性是面对自己的艺术创作对象和技术实践深深思索，慢慢体味。悟不能脱离艺术实践，否则，所悟无由。悟又不能陷于技艺实践中不能自拔，否则，难免“不识庐山真面目”。悟要苦思，不怕呕心沥血，但不能傻思呆想，钻死胡同不知解放自己。悟之思，妙在其静，妙在其游，静能去躁，游能去俗。不俗不躁，才好畅想。悟要畅想，但不是无边妄想。妄想无益，幻想有碍。不怕思而生幻，但求幻想成真。悟要有真情，悟得深了，醒时在悟，梦中也在悟。以至梦中得诗，如《红楼梦》中的香菱一般。悟性是对于固有技艺与艺术作品的再思索。回光返照，倍添精神。悟性需要天才，尤其需要积累。天才令人捷足先登，积累使人水到渠成。没有积累，悟不过是空想而已，厚积薄发，才能激发人的求悟之心。

第四，运用技艺，要在其用。技艺是死的，运用是活的。正如学习拳法，需要一招一式，上阵杀敌，却须随机应变。这道理说白了，就是再好的技艺也需要灵活有效地运用，否则，终不过是技艺而已。再好的悟性，也要通过具体的艺术实践予以体现。香菱梦中能诗，因为她确实有诗才。否则，虽然大梦先觉，梦到天花乱坠，开眼即忘，不过大梦先觉罢了，与作诗有什么关系?古人学字，讲究“永字八法”但只习八法不够，还要学习运用，所以唐人《拨镫序》中有言：“卢公忽相谓曰：子学吾书，但求其

力耳，殊不知用笔之力，不在于力；用于力，笔死矣。虚掌实指，指不入掌，东西上下，何所阂焉？常人云：永字八法，乃点画尔，构于一字，何异守株！”[①]

守株待兔，是个蠢才。蠢才不能学艺，因为它不懂技艺虽好，妙在运用。

二、中国传统技艺范畴通览

中国传统技艺范畴的根本在于阴阳，阴阳上与“道”通，下与技通，千变万化，莫不由此生发。阴阳与道的关系，宋人讲得明白，所谓“一阴一阳谓之道”。从这个角度看，道即由阴阳组成，但阴阳同时又是“道”转化生成的结果，所谓无极而太极，太极而阴阳，阴阳而四翼，四翼而八卦，阴阳正处在事务变化的关键所在，没有阴阳，则万物不成，这是中国人的一个信念。它不仅在儒学，而且在一切中国式文化传统中都有鲜明而又充分的体现。

根本虽在阴阳，直接反映在艺术领域的却是形神，或者可以这样说，内为阴阳，外作形神。

形神说的历史同样十分久远。但自觉地把它作为艺术范畴的，首推晋人顾恺之。顾恺之以前，已有许多重要的技艺观念，但他们的重点在于议论“形似”，而不是讨论“神似”。《尔雅》中即有“画，形也”的说法，《韩非子·外储说》中尤有形象的深刻说明。

“客有为齐王画者，齐王问曰：“画孰最难者？’曰：‘犬马最难。’‘孰易者？’曰：‘鬼魅最易。’夫犬马人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难；鬼魅无形者，不罄于前，故易之也。’

这些都是讨论“形似”的问题。常见之物，人人得识，不容易画像，未见或罕见之物，凭君所想，形似与否，没人知道。所以画犬马难，而画鬼魅则比较容易。

到了顾恺之的时代，艺术已有大发展，绘画从装饰品与民间创作状态中自觉起来，出现士人画。顾恺之，一代雄杰，不但在创作上超越古人，而且在绘画理论方面有质的突破。他不但注重形似，尤其强调神似，中国艺术史上的形神之说，便从此开始。

《晋书·顾恺之传》记载：“恺之每画人成或数年不点目睛。人问其故，答曰：‘四体妍蚩，本无缺少，于妙处传神写照，正在阿堵中。’”传神写照，便涉及神似形似问题，如不传神，便徒有形似，而不能达到神似的境界。神似，莫过于写人的双眸。顾

① 张超选编：《书论辑要》，教育科学出版社1988年版，第177页。

恺之的结论是：于妙处传神写照，正在阿睹中。鲁迅先生曾说："要极省俭地画出一个人的特点，最好是画他的眼睛。我以为这话是极对的，倘若画了全副的头发，即使细得逼真，也毫无意思。"①

顾恺之，注重神似，以画人的眼睛作为绘画的关节所在。但他的形神理论，并不囿于一端。虽然眼睛最是传神物，但能反映一个人的精神风貌——神似的又不止于眼睛而已。他为裴楷画像，面颊上加上三根毫毛，于是精神出来了，"观者觉神明殊胜。"为谢鲲画像，把背景放在石岩中间，说："此子宜置丘壑中。"请问，三根毫毛，能有多大价值，但添在人像的脸上，便"神明殊胜"。几块岩石，又有多大威力，但将画像置于其间，便另有精神。可见形似固然重要，神似尤其重要。中国画讲神似，要求画中人更像世间人。说得通俗点，就是画中的人胜似世间人。这听起来有些不可思议，而事实证明，这不合乎人的常识，却合乎艺术规律。据说，卓别林生前，曾举办过真假卓别林比赛，卓别林亲自参赛，但没有争到奖项，因为有一位假的卓别林，比他更像他自己。

中国的形神理论，不但表现在绘画艺术中，中国戏曲尤其讲究神似的作用。戏曲表演讲究演谁像谁，生、旦、净、末、丑，神仙、老虎、狗，凡剧中所有的，演员都应该把它们表现出来。你演老虎，不如真虎，演神仙，更不是真的神仙，妙在演出精神，演虎就有老虎气，演神又有仙气。哪吒介乎人神之间，便既演其孩童之气又演其不凡之气。孙悟空介乎神怪之间，便演他的神气，又演他的猴气，尤其他的人气。

形神之外，还有许多范畴，如虚实，意象，动静，巧拙，笔墨，黑白，快慢，大小，疾涩，种种。

这些技术范畴的特色，在于它们既矛盾，又统一；既渗透，又转化。而中国艺术最富于魅力的地方，也正好是它的辩证方式。因为矛盾，才能统一，利用矛盾，求其统一。但统一不是拉郎配，不是机械相加。黑硬加白，结果是黑不黑，白不白，成了灰色。而是巧妙使用，对比使用，使黑者愈黑，白者愈白。甚而，相互转化，以白计黑。实际上，计黑当白，正是中国绘画的传统技法。

表现在表演艺术方面，则有武戏文唱，紧打慢唱之说。紧打慢唱，突出了演唱与演奏的差距，产生别一番音乐氛围。武戏

① 《南腔北调集·我怎么作起小说来》。

文唱则近似于现代摄像技术中常用的慢镜头，使观众更易咀嚼，更能体味这人物的性格与心境。中国戏剧表演艺术中，有一句话，叫做把戏演足，因为只有把戏演足，演者才能痛快淋漓，观者才能大饱眼福，演者有演头，观者有看头。所以在关键人物，关键场次，关键唱腔和舞打设计，都必须精益求精，把“活儿”做细。但是，把“活儿”做细，不是把“活儿”做绝。为了把戏演足，恰恰要留有一定空间，如果风雨不透，反成死水一潭。要给演员以创作的余地，要给观众思考的余地。辩证为之，为着其紧，偏要其慢，为着其密，偏要其疏。

辩证施为，并非抹去对立双方各自的特长，也不是故意模糊二者的界线。恰恰相反，计黑为白，目的是突出其白；武戏文唱，目的是突出其武。如果一片雪白，反而削弱白的特色。如果一味狂打，难免成为杂耍。高宠虽是有宋以来第一员猛将，偏不让他金枪乱舞，乱舞则失去其人物特有的威风。有人演关羽，把一柄青龙偃月刀舞得风雨不透，行家看了摇头，说这不是关羽，而是关胜。把关羽演成了关胜，可说失败了1000年。

中国艺术的技术范畴，内容繁多，这里择其有代表性的内容，略作分析，以飨读者。

意与法。意即创意，艺术创造者的主观意趣；法则技法，包括书画中的笔法，戏曲的功法，工艺、建筑中的技术规范。相对而言，法是死的，意是活的。惟有活意可用死法。死法死用，虽有成品，没有生机。相反，在“死”的方法中注入活的生命，才能使这方法焕发激情，不但使作品生辉，原有的技法还能“死”而复生，得以发展。唐人张怀瓘说：“设乃一向规矩，随其工拙，以追肥瘦之体，疏密齐平之状，过乃戒之于速，留乃畏之于迟，进退生疑，臧否不决，运用迷于笔前，震动惑于手下，若此速造玄微，未之有也。”[1]

因为没有完美的构思，只是按老规矩办事，傻子过年看隔壁，不免难于下笔，前也不是，退也不是，“进退生疑，臧否不决”。这样画法，绝然不能有所作为。

中国书画传统，讲究“意在笔先，画尽意在。”意在笔先，即未下笔前，则意已明。所谓“胸有成竹”。画尽意在，即整体效果良好，虽然创作过程已经完成，其审美情趣犹然绵延不绝。

① 张超选编：《书论辑要》，教育科学出版社1988年版，第206页。

有老人论画，说古画的鉴别，凭直觉即可，大凡一品古画，甫一开卷，便觉一股真气扑面而来。此无它，因为画的审美意境依然凸然于画卷之上，不觉给人以飘然似动、呼之欲出的感受。

刘载熙论古人文章，亦持此说，他写道：

"古人意在笔先，故得举止闲暇；后人意在笔后，故至于手脚忙乱。"①

因为你对你的创作对象，没有全面的把握，没有深切的理解，事到临头，如京剧所谓"钻锅"状，能者尚有遮掩，庸者只会手脚忙乱。

笔与墨。笔、墨，乃中国书画的最基本的工具，又是最基本的创作手段。笔的种类多，作书作画，必论其笔，没有好笔，如同军队没有精良的武器装备。墨的种类同样很多，墨的好坏同样影响和制约着艺术家的创作。良墨之价胜似黄金，因为良墨之难得，仿佛良将之难得。没有诸葛亮，刘备的事业将半途而废，于是三顾茅庐，请孔明出山。得一好墨，如得一良将，艺术家的才情才更好发挥。

笔有笔法，墨有墨法。笔法的讲究之多，可以写一本书，墨法的讲究之多，同样可以写一本书。刘熙载论笔，说："古人论用笔，不外'疾''涩'二字。涩非迟也，疾非速也。以迟速为疾涩，而能疾涩者无之。"②可见，疾涩的内涵很丰富，不是迟、速两字可以概括的。又说："书有振摄二法：索靖之笔短意长，善摄也；陆柬之之节节加劲，善振也。"③索靖与陆柬之，皆为书法大家，一摄一振，便代表了他的技术特点，可知笔法内涵之深，作用之大。

笔法讲究疾、涩，墨法讲究浓、淡。清人秦祖永谓："用墨须要随浓随淡，可燥可湿，一气成之自然生气远出。"④冯武则说："墨淡即伤神彩，绝浓必滞锋毫；肥则为纯，瘦则露骨；勿使伤于软弱，不须怒降为奇。"⑤然而这是反说，反说是讲不能怎样用墨，浓了有何不妥，淡了有何不妥。还有正说，所谓"笔肥墨浓者谓之浑厚，笔瘦墨淡者谓之高逸。"⑥可见，浓有浓的好处，淡也有淡的滋味。"欲把西湖比西子，浓妆淡抹总相宜。"

笔法讲疾、涩，又不止于疾、涩。画法中点、钩、皴、擦皆为用

① 刘熙载著：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第7页。
②③ 同上，第164页。
④⑤⑥ 张超选编：《书论辑要》教育科学出版社1988年版，第185页。

笔之法。轻重、疾缓、偏正、曲直、侧笔、圆笔，更有许多讲究。墨法讲究浓淡，但又不止于浓淡。浓墨、淡墨之外，还有积墨、泼墨、破墨、飞墨种种。

笔有笔法，墨有墨法，二法合宜，才能取得最佳效果。自古以来，有笔有墨即有矛盾，有矛盾难免有争论。笔墨虽然无言，使用笔墨的人，难免各有偏好。有人重笔，有人重墨。反之，亦有人贬笔，有人贬墨。但是，笔墨如同人的双手双足，虽然各有偏重，却是缺一不可。笔墨分离，则必有所失，笔墨相合则相映成趣。周积寅先生讲得很好："笔与墨必须相互合作，才能起作用。在画上无纯粹有笔无墨之笔，也无纯粹有墨无笔之墨。两者的分别在乎作用的大小，有时以笔为主，有时以墨为主。勾勒轮廓是用笔，渲染明暗则是用墨。刚硬挺拔，缭绕宛转，柔和透逸，曲折顿挫，在于笔的作用。水墨淋漓，浓淡干湿，烘染托晕，烟云缥缈，在于墨的作用。"①

自然，艺术家的个性不同，难免偏重不同。黑旋风好使板斧，林教头惯用蛇矛。十八般武艺样样精通固然很好，只会一样两样也没有关系。哪吒三头六臂，依然抵不住孙悟空一根铁棒，焦挺只会摔跤，照样让李逵没脾气。

一与万。一与万的关系尤其辩证，一可为万，万可归一。想当初，石涛作《画谱》，有人不服气，问他说："读上人《山川》之章，说山川脱胎于上人，上人脱胎于山川，不知是什么意思?"石涛回答说："就是我从山川得其画，山川自我画中出。"那位师兄便让石涛依画作"山川"，他指着一大堆石头说："请问上人，山川可以从上人的画中出么。"回答说，可以。于是石涛作《万石图》。《万石图》既出，诘难者很是难堪，便请师父帮助自己。于是师父出马，问石涛："上人在《一画》之章中说，亿万笔墨，始于一画。那么，请问，万石之图，是否始于一石呢?"石涛回答："无一不成万，无万不成一。"于是，又造《片石山房》。

石涛的艺术是没的说了，他的智慧更好。虽然现在人们已经看不到《万石图》了，但石涛的艺术思想还在，"亿万笔墨，始于一画"，"无一不成万，无万不成一。"这样精采的议论，虽千秋百代，必有人传。

一与万代表了少与多。少者未必真少，多者未必真多。单论数量，乾隆皇帝的诗，可称天下

① 周积寅编著：《中国画论辑要》，江苏美术出版社1985年版，第458页。

第一，谁也比不过的。然而，好的没几首。所以皇帝的权威固大，诗作固多，等于没用。文章优劣，与多无涉。多而且好，如韩昌黎；少而却精，如李密、诸葛亮。李密一篇《陈情表》，足可流传百代。诸葛亮一篇《出师表》，同样感动了多少读书人。“万绿丛中一点红”，万绿何其多，而红只有一点，惟其一点，才更觉其鲜艳。如果千点万点，反而乱糟糟一片，没有这么好的效果了。

一与万又代表大与小。千山万石，必成其大，所谓“山不厌高，水不厌深”。一木一石，自觉其小，但比起初生的春草，还是大的。可见大与小也是一个相对的概念。不但此也，大可变小，小亦可变大。“一夫当关，万夫莫开”。万众虽大，但在一夫面前便显得不中用了。“千军易得，一将难求”，可见虽是一将，却未可小视。艺术高手，常能以小见大，又能以大衬小。一不如万，可说沧海之一粟。一粟是多么渺小，然而无一粟便没有沧海，这一粟又是多么重要。好的艺术，常于细微之处见精神，因为小地方处理得好，其气象也就大了。

一与万还代表长与短。万自是长，一自是短。然而鹤有所短，凫有所长。长、短的使用，妙在得体，得体则长而不腻，短而有效。该长时自然要紧锣密鼓，紧针密线，一场《坐宫》，就唱一个小时。该短时，则要删繁就简，以精取胜，《四进士》，演了大半天，宋士杰只有一句唱。一句唱便能引起满堂彩，可见，一句虽小，只消用得得当，却又奇妙无穷。中国画中，常有一笔画，虽是一笔，却见大功夫，余韵余味，嚼之不尽。又有百丈长卷，没有千笔万笔，怎能“写”成。它们的妙处在于长江浩浩，不笑小溪之浅：一叶虽微，可知春夏秋冬。

三、要在变化，妙在变化

艺术的真谛，在于变化，然而变与变也有不同。不善“变化”者，七变八变，变不出旧窠臼，令人生厌。善“变化”者，正能千奇百怪，变幻无穷。

昔日唐李问对，说到奇兵、正兵的运用，妙在其变。所谓：“以奇为正，以正为奇，变化莫测，斯所谓无形者欤！”[①]

正兵自是正兵，奇兵自是奇兵，善于用兵的人，可以以奇为正，又能以正为奇，奇正互变，无所预测，“斯所谓无形”者就是。这样的战法，纵然不能使敌兵望风而逃，至少使敌人脑子暴晕，如进水一般。

---

① 《武经七书》。

艺术之变正近乎兵法之变，不过兵法之变在于杀敌致胜，艺术之变在于写心抒意。我在前面提到艺术的技术范畴，包括阴阳、形神、意法、虚实、笔墨、动静、巧拙、快慢、大小、黑白、疾涩、繁简、疏密、上下，种种。而以阴阳为里，以形神为表，意法之下，各有其用。大艺术家常能在这些范畴中自由出入，随心所遣，一时虚实，一时动静，一时巧拙，一时快慢，一时大小，一时黑白，一时繁简，一时疏密，一时疾涩，一时上下，八面可道，六合可至。一化为万，风花雪月，各得其妙；万归于一，阴阳互动，收放如意。

千变万化，道在其中矣。

万化千变，艺在其中矣。

大才子俞椒为《明清名家楹联书法》作跋云：

“杨升庵言，君漠小字愈小愈妙，曼卿大字愈大愈奇。今以曼卿之大字化为君谟之小字，可谓奇奇妙妙矣。”

奇奇妙妙，正是艺术之追求，又是艺术创作之境界。惟其奇奇妙妙，方知“变”法之难。

以上五节，探讨了中国艺术精神的各个主要方面，应该说，这些探讨主要是对于中国传统艺术精神的再思考。前面已经说过，艺术精神作为一个文化系统，它不是封闭的，而是开放的，不是一成不变的，而是代有所进的。在今天的历史大背景中，中国艺术精神，同时面临一个现代化问题，对此，本书将在后面的章节内另作说明。

中西艺术比较

中西艺术比较，这个题目很大，内容也很多。这里删繁就简，择要而言。其方法，是先作整体比较，希冀能通过整体比较，给读者一个大印象；然后，就中西建筑艺术、中西戏剧艺术作些专门性艺术比较；因为在作者看来，这两个艺术门类是最具典型和代表性的。

文化比较，现在是热门话题。艺术比较，属于文化比较中的一种，也是热门话题。然而，比与比也有不同。首先是怎么比？是按相同的社会性质比，还是按发展的时序比。按社会性质比，就该封建社会对封建社会，奴隶社会对奴隶社会。但这么比恐怕不全行，因为中国奴隶社会与封建社会的分期问题，至今没有完全解决，有西周分期法，有春秋战国分期法，还有魏晋分期法。况且以同类社会性质进行比较，西方早已进入资本主义，中国至今为止，未经过资本主义阶段。那么，这几百年的历史就没有比较资格了吗？

全然按时序比，也讲不通。比如周口店人和谁比？而且不同的历史时期，东西方的发展时序有早有晚，硬以时间划分，不是割裂东方，就是割裂西方，这显然是不科学的。现在世界已进入全球化时代，文化比较成为无法回避的课题。比总是要比的，从目前的水平看，首先是进行文化传统的比较和历史文化品性的比较，其次是进行专门领域的比较。这种比较方式也是合乎本书的实际的。

中西艺术不同的历史发展曲线

中西方艺术的历史发展曲线有很大差异，概括地说，西方艺术发展史属于大起大落，大悲大喜型。古时代特别是古希腊时代及希腊化时代，高潮来得快，去得也早，虽然有无比的辉煌，

但很快进入数百年黑暗时期。古希腊时代，固然大有称雄世界之势，中世纪黑暗时代，却是一段充满耻辱的历史。西方艺术，如果从古希腊算起，那么可以看成马鞍型态势，两头高，中间低。如果从远古算起，那么其间的跌宕还更多些。其形其态，如潮起潮落，波峰波谷，高峰时阳光灿烂，成就辉煌；低谷时黑夜漫漫，惨不忍睹。

中国的情形则不同，中国艺术史同样与中国文明史紧密相联。从历史的宏观发展看，虽有起伏，不甚明显，既没有发生断层现象，也没有发生大的波谷时代。中国历史，只有治乱之别，治时艺术发展快些，乱时也没有中断艺术的发展，而且在特定的情况下，还有某种解放作用。概括地说，中国艺术史，没有大起大落，大悲大喜，只有绵延不绝，大江东去。为着给读者一个更清晰的印象，这里且从中西艺术发展的起始阶段说起。

一、不同的出发点：差之毫厘，谬以千里

所谓不同的出发点，有人的因素，也有环境的因素，二者合一，形成共同的社会文化因素。

但人与自然主要是自然环境的关系，并非一成不变的。大体说来，随着历史的推移，人的力量日益强大，自然环境的影响日益缩小。一些人不同意这观点，认为人定胜天，从来如此。这不是历史的科学态度。实在说，虽然人之为人，在于社会性劳动，劳动创造了人。但这需要作两点补充。第一，不是任何一个地域都具备诞生人类的条件。别的星球不说，地球本身也是如此。人类发源地为什么不在南极?因为那里的环境不允许。人类的诞生，既需要自身的努力，又需要外部条件。适者生存，不适者无法生存，这定律至少对于早期的人类是适用的。

第二，劳动创造人，这是一般规律，不同地域的劳动创造不同种族的人，这是特殊规律。即使人类的起源只有一个，那么，因为他们的生存环境发生了变化，而环境的不同又必然带来劳动模式的不同。所以，就在不同的地域产生了不同的人种。白人多在欧洲，黑人出在非洲，黄种人多生活在亚洲。白种人鼻子高，肤色白。黄种人鼻子更矮些，肤色深些。黑种人鼻子矮些且又宽些，肤色更深。这不是人种有优有劣，而是自然环境造成的结果。大约生在寒冷地带，鼻子高些，皮肤白些，更能适应那种地带的气候与日照，而生活在暑热

的地带，皮肤黑些，鼻子宽些，也有利于人的生存和发展。

环境决定人种，人种创造艺术，至少在人类初始阶段该是如此。

以西方文明和中国文明的生存环境比，双方的差异也是很大的。西方文明多山而近海，生存地域比较狭窄，没有如黄河，长江一样的河流，也没有如华北和长江中下游那样的平原。平原是有的，但性质不同。多山而近海，使西方文化的发展具有不同的机遇和挑战。地域狭窄更加速了他们的外向性格，地中海沿岸地区，本身就带有大通道性质。因为这样的环境，不允许他们自我封闭，他们也确实没有自成一统的力量和能力。

中国的情况则完全成另一种形态。华北平原很大，黄土高原也很大，中国中原地区，东面是海，东南是丘陵地带，再向南又是海，向西是高原戈壁，西南是崇山峻岭，这里道路原本艰苦，要通也难。北面可以通达，但游牧文化与小农文化势难兼容。地中海周边文化也不同，于是发生冲撞和交流。中国北边原本可通，但要修筑长城，无险而造险，以杜绝边忧边患。中国人为什么能够和乐意采取与西方人不同的发展方式，因为中国中原地区广袤辽阔，修筑长城，更有利了中原人的生存和发展。

不同的自然环境造成不同的文化和文明类型，而不同的文化类型又强化了各自的文化品性。至少到古希腊和春秋战国时代，中西方文化的基础性格已经成型。

两种不同的文化类型，造成两种不同的艺术发展模式。在西方，是以壁画和山城建筑最具影响。在中国，则以甲骨文和陶器成就最大。

中国古代早期的甲骨文和陶器前面已有介绍。西方的绘画和建筑，还需要略作说明。正如甲骨文的发现带有很大的偶然性一样，西方远古时代的壁画也是偶然发现的，而且是直到1879年才由西班牙考古学者桑图拉的小女儿首先发现的。这就是位于西班牙桑坦德市阿尔塔米拉山洞的壁画——包括红色、黑色和赭红色的野牛、野猪、野马等动物的壁画。它大约诞生于一万五千年前的人类旧石器时代，它被命名为“阿尔塔米拉洞窟壁画。”

1940年，在法国南部，又有几个孩子发现了“拉斯科洞窟壁画”。这些壁画画在一座长180米的大厅和隧道的洞顶与洞壁上，其色彩有红色、黑色、黄色

和白色，主要是鹿、牛和奔跑的野马。

这些壁画，艺术水准之高，令现代人惊叹，可以说，这是人类无法重现的早期文明的光辉的一页。那情形，与甲骨文的艺术与文化价值十分相似。

西方早期古代建筑的典范是爱琴文明中的克里特岛的克诺索斯宫殿和迈锡尼时代的迈锡尼城。

克诺索斯宫殿大约始建于公元前2000年，中经多次重建、修建，到公元前16世纪左右建成。其时代相当于中国的夏代。克诺索斯宫殿依山而建，高低错落，建筑布局十分复杂。它的中心是一座东西长27米，南北长57米的庭院，庭院周围分布着各种样式的房间，房间总数约在1500间以上。地势复杂，房间又多，上下起伏，门户相连，使人进入其中便有找不到出口的感觉，所以被人们称作“迷宫”。

“迷宫”最突出的建筑成就，是它有很科学的采光与通光设计。同时，它的排水系统也堪称古典建筑的奇迹。“迷宫”最大的特色是它的居住条件的舒适性。宫中的房间，以小房间为主，而且厅堂、神坛、卧室、浴室、储藏室等一应俱全。其功能设计，已经有了近代西方建筑的雏型。而它的壁画同样享有艺术盛誉，尤其王后宫室内的《蓝色海豚与五彩鱼》、《巴黎少妇》、《斗牛图》、《穿淡蓝色服装的贵族妇女》、《戴百合的国王》等，尤其令人拍案叫绝。不用说，这些壁画的名称，都是发掘者赋予他们的。虽然这些名字多少带些现代气息，但我们也可以因此体味到这些壁画的艺术风格与艺术价值。

西方艺术以壁画和山区宫殿作为他们最早的艺术发端，中国则以陶器和甲骨文作为自己的文明早期最有特点的艺术创造。这种差异是有深意的。克里特时代的建筑为古希腊古罗马建筑打下了基础，从此，使西方建筑走上了以神祇与宗教信仰为特色的艺术之路。而中国的陶器与甲骨文，更多地反映了中国艺术的世俗化性格。陶所代表的乃是生活，甲骨文则预示了中国艺术发展的文人特色。

二、中西艺术发展的历史形态：山之型与水之型

西方艺术历史的发展曲线属于“山之型”，这在前面已经提到过了。所谓山之型，是说它的发展曲线，起落差大，呈山谷状，谷深千丈，俯之可畏；山高万仞，仰天可叹。古希腊古罗马时

代便是奇峰耸立的时代，尤其是古希腊时代，它留给后人的遗产，不但是全方面的，而且在文艺复兴及其以后的年代日益表现其文化的巨大魅力和影响。单以建筑艺术而论，古罗马的艺术成就亦足以雄视百代，而它对后人的影响，也是不可低估的。

中世纪的黑暗500年，属于低谷时代，这样的低谷，在中国，在世界都是少见的。虽然，中世纪基督教文化将成为西方文明的又一个源头，但这500年间的历史成就，确实乏善可陈。

自文艺复兴时代开始，西方文明又进入波峰时期，从而形成西方艺术发展的“山之型”。

但要说明的是，西方艺术在进入文艺复兴时代之后，又形成独特的发展曲线。这个时期的发展曲线，有如下三个特征：

第一，文艺复兴至今，西方艺术的发展，虽有起伏波动，但总体线路呈阶梯升进状态。不但代有所成，而且形成特色鲜明的阶段性特征。先是文艺复兴运动，又有启蒙运动，随之是产业革命，然后是浪漫主义运动，直到现代主义和现在人们常常挂在嘴边的后现代主义。可说峰峦迭起，群相呼应。

第二，自西罗马帝国灭亡，西方即进入多国纷争的状态。公元10世纪之后，又逐步形成意、德、法、英为主要支架的西欧文化布局。这种多元化的文化结构形态，显示了西方文化与中国文化的截然不同处。中国文化传统，至少自春秋战国时代以来，始终以农业自然经济作为自己的生存基础，其文化属性是一元性的，其民族文化关系处在不断融合的状态，其主体部分，尤其如此。中国历史上虽然有魏晋南北朝时代的大动荡大混乱，有元人统治中国，有满人入主中原的历史，但中国文化的基本特性没有发生变化。欧洲则不一样，西方文明自中世纪以来既同属于基督文明，又有不同的民族性格，其形成是一元状态下的多元文化，而且随着历史的进步，这种多元状态还进一步得以强化和扩展。

第三，这个时期的西方艺术发展不是同步的，而是参差错落，呈递升阶进态势。文艺复兴时代，首屈一指的也是最早放出灿烂光辉的艺术之星，出自意大利的佛罗伦萨。它的代表人物则是意大利画坛三杰：达•芬奇、米开朗基罗和拉斐尔。从此，一发而不可收，先意大利（佛罗伦萨），而威尼斯，而德国，而尼德兰（荷兰），而西班牙，而法国，而英国。其时序上虽有交叉，但发

展线路大体清晰。

第四，西方近代以来的文明，本质上属于城市文明和商业文明。城市文化是最讲究创造的，商业文明是最不乐于向后看的，但它最先打出的旗号，却是文艺复兴。这是因为，中世纪文化属于封建农业文化，而古希腊文化则属于奴隶制下的城市商业文明。可以说，在意大利文艺复兴时代，没有一幅田园诗式的绘画，也没有一部名剧是反映乡村生活的。后来即使有了这样的题材，也是用城市文明的眼光透视乡村乡景——它毕竟归入了城市文明的大范畴。

中国艺术历史的发展曲线属于“水之型”。

“水之型”的艺术发展道路，没有大起大落，大悲大喜，虽有高峰，但没低谷。高潮是水流，低谷则水不能再流。它的高潮与低潮，反差不算强烈，从远古时代直到现代，它的行进状态正如伟大的长河一样，虽有七折九曲，依旧滚滚向前。“水之型”的艺术发展道路也有自己的特征。

第一，渐进状态，前瞻后顾。中国艺术，最具历史风格，因为它是渐进的，有飞跃，有突破，但从宏观上看，这些飞跃和突破都有很强烈的历史色彩。中国艺术道路，不是与前人决裂的道路——一峰陡立，势态空前，不是这样的。中国艺术总是不忘前人成果，又有后人创造。从而前后勾联，成链状发展态势。自春秋以降，可说，任何一门艺术，都是一环接着一环，环环相加，形成一条美丽的艺术彩链。

第二，海纳百川，不拒细流。中国艺术，虽不以开放性作为自己的鲜明特征，但绝不拒绝接受和借鉴外来文化。佛教就是外来文化，佛教在印度不能完全保存，但在中国却有勃勃生机，而且至少自盛唐以来，已经成为中国传统文化的一部分。佛教艺术也与中原艺术汇为一体，水乳交融，难以分解。中华民族中，汉族人口最多，汉文化影响力也最大，但汉文化可以和少数民族文化同在共荣，并且成为具有共同品性的中华民族，这是中国文化的一大特点，也是中国文化的一大优点。古人说，海纳百川，有容乃大。中国艺术史，可以说是海纳百川史。中国成语中有一个词，叫“泾渭分明”，说泾水、渭水，一清一浊，流在一起，还是清浊分明。虽然泾渭分明，毕竟成为一水。“分明”是它的外在表现，“一水”是它的内在本质。

第三，各种艺术门类呈浪式形态发展。中国历史悠久，多次改朝换代。艺术有自己的发展规

律，又受时代的强烈影响。一方面因时而变，随着“地势”的改变而改变自身的“水相”；另一方面，又保持了自己的本来面目，按照自己的内在发展规律开拓自己的发展道路。中国历史上主要的艺术门类，都有跨朝代的表现，晋字不同于汉字，唐书法又有新的内容和优势，宋代别成一格，元、明、清各成天地。绘画自觉于晋，兴发于唐，盛于宋元，变于明清，都是人所共知的历史现象。大体说来，中国历史上具有影响的艺术形式，几乎没有中绝和亡佚的，只是受自己的内在规律所限，有兴衰交替之变而已。

第四，中国传统艺术的精华表现于城市，根系扎在农村。这一点也和西方艺术大相径庭。所以，中国的代表艺术品类，虽然以士人的创作最有成就，但其风情格调还是自然农业化的，或者说得美一些，是属于田园诗歌型的。因为中国的士人，本质上也是农人，农人中的知识者罢了。农人知识者的智慧，飞来舞去，依旧不忘其田园本色。

三、中西艺术发展的优劣比较

讲优劣，有些敏感，但这是一个不容回避的问题。从历史的宏观发展角度理解，中西方艺术没有优劣之分。但从具体的历史发展阶段看，则双方各有优胜时期。远古时代，中西艺术各有特色，难分优劣。奴隶时代，尤其古希腊与希腊化时代，西方艺术略有优势。西方中世纪阶段，大抵上相当于中国的魏晋、唐宋时代，则中国艺术优势明显，甚至可以说是中国文化艺术的特胜时代。西方此时正当500年黑暗时期，而中国文明尤其是盛唐文化不但在中国文化史上占据特殊地位，而且可以说是独领风骚于世界。此后500年，即从10世纪至15世纪，西方处在恢复与发展时期，尤其是后来文艺复兴的突起，其艺术成就有目共睹，但中国宋元艺术也不弱于人。自此以后又500年，则西方艺术处于领先地位。有人说，西方艺术就是强于中国，这不符合实际，至少不符合历史的实际，既不符合历史的实际，也就不合未来的实际。因为历史正是未来之母。西方近500年的优胜，只是一个历史阶段，这不说明，从此以后，西方将永执世界艺术之牛耳，别这么想。如果有这样的事，这事在盛唐就该发生。至少从今天世界各地的发展态势来看，亚洲、非洲、东欧和拉丁美洲，各有所长，各有热点。亚洲的蓬勃发展趋

势，虽受一时影响，但大势所趋，不能改变。明日世界之艺术，正是东、西、南、北全盛的时代。

也有人认为，中西方艺术，完全属于两种文化系统，难于比较，既难于比较，就没法定优劣。比如中国有书法艺术，西方没有，那怎么比。中国画属写意类型，西方油画属写实类型，不同性质的艺术，又怎么比?其实这是一种缺乏自信又有些自护己短的回避办法。艺术比较总有可能。中国明清时代，最有文化个性的画家乃是徐渭、石涛、朱耷，但他们的艺术成就，就比不过文艺复兴时代的达•芬奇、米开朗基罗和拉斐尔。这不是我们故作谦虚，也不是我们妄自菲薄，不如别人就是不如别人，硬说强过人家，只能为自己增加滑稽色彩。虽然徐、石、朱比不过意大利三杰，这不等于说徐、石、朱的艺术成就就小了，或者就一无是处，或者就应该抹煞了。不是这样，马亦有长，象亦有短，何况说，象虽巨大，却成了濒危动物，赛马场上，却是生龙活虎，一片奔腾。

四、造成中西方艺术发展曲线的历史原因

历史原因，一言难尽，也只能择要而谈。最基础的是环境原因，这一点前面已有所说明。西方文化发源的地理环境，决定了他们独特的发展道路和他们的文化属性，而这种文化属性又强化和加速了他们在已有发展轨道上的发展动力与速度。

但有一点特别值得注意，即西方艺术的高峰期恰与它的商品文化或曰自由市场文化相应。古希腊时代，正是西方乃至人类出现最早的一次商业文化形态，而彼时的西方文明正处在突飞猛进阶段。西方自文艺复兴运动以来，处在另一个或者说更其广大的历史加速时期。而这个时期，又恰恰与西方近现代市场经济相对应。西方最为灰暗的时代，正是农业经济为特色的封建时代。或许可以说，西方艺术的精华——即使不是全部精华，那么，至少其主要艺术精华，是与市场文明密不可分的。

市场经济有这样的特性，它以无形的手的方式，将一切有利于市场发展的因素都调动起来，它可以创造出农业经济状态下想都没法想的奇迹，它可以激发出农业经济状态下根本无法激发出的活力与力量。所以，古希腊时代的雅典虽小，人口虽少，它的国家不过是一个并不很大的城邦，全希腊，包括古雅典、斯巴达等40个城邦国家在内，按今

天的面积算，也不过13万平方公里，雅典人口也只有40万人，40万人中还有20万奴隶。这样小的国家，这样少的人口，能创造出那样伟大的人物，伟大的作品，伟大的奇迹。本质上，都与它实行的城邦式商业经济有因果关系。

市场经济正是西方高峰艺术文明的根源。它的两个高峰时代，古希腊与文艺复兴以来的近现代西方，中间隔着一段中世纪，两相比较，遥遥相望。这两个时代何其相似乃尔。然而，又有不同。古希腊文明，发达得快，衰亡得也快，其原因是古希腊虽然创造了古代伟大的商业文明，很可惜，从世界的范围看，那却不是一个商业或者商业化的时代。雅典文明发掘尽了自然环境与地域所能给予它的一切文化能源，同时，它也发掘尽了它的城邦社会所能给予它的一切有利因素和能量。而且它所产生的文明惯性与冲击力甚至造就了一个比它更伟大更繁荣的希腊化时代，这种惯性与冲击力直到古罗马时代还有余感再现。然而，雅典太小了，古希腊太小了。它们终于淹没在小农经济的汪洋大海之中，并且从此一直沉寂了数百年之久。

中国艺术的历史发展情况，与西方相比，却是恰成反相。中国古代艺术的最辉煌时首推汉唐，其次两宋，这个时候正是小农经济发达阶段。加上彼时中国的周边文明，在程度上，不但不高于中国的农业文明水准，而且几乎都低于或者和中国农业文明处在同一层次。于是，中国历数千年农业文明历史，而不能超越，不能决裂，不能自拔。

中国历史文明的伟大之处在于，它将农业文明所能提供给它的一切潜力与能量都已挥发殆尽，并在这样的基础上创造出了历史所能创造出的一切灿烂辉煌的历史文化。

中国历史文明的不幸在于，直到近代文明叩响中国大门之时，中国人还没有真正碰到走向市场经济的历史机遇。

这个机遇终于到来了。

惟有市场经济可以化解传统的农业文明；

惟有世界大市场可以化解庞大的中国传统农业文明。

而中国文明真正走向世界市场并与世界市场全然接轨与融通的那一天，不但是中国艺术的盛大节日，也将是中华文明乃至世界文明的盛大节日。

中西艺术的历史发展曲线给我们的启迪是：不同的自然环境将促成不同的文化模式，二者

合一，将成为构成艺术历史走向的基础性制约力量。

中西方艺术的不同文化传统与品性

西方文化有三大传统，即古希腊传统、基督教传统和文艺复兴以来的人文传统。三大传统共同构筑了近现代西方文明，也为西方艺术的历史发展，提供了丰富而雄厚的历史文化基础。

三个传统不是同时出现的，而且前后之间，不是处于自然共存状态。所谓不是处于自然共存状态，不是说后者必定彻底否定前者，而是说，三个传统，就其整个结构形态而言，在前后续接上，不能自然相容。基督文化既不能容纳和接受古希腊文化，近代人文文化也不能原封不动地接受中世纪基督文化。从这个意义上讲，西方文化传统和艺术传统，属于批判性、否定性文化类型。它的历史成功，建筑在对于前代文化的否定基础上。这种否定，表现在经济形态上，古希腊属于商业形态，中世纪属于农业形态，文艺复兴起又重新进入商品经济形态。从文化导向上看，古希腊属于奴隶制下的人文时期，中世纪属于宗教时期，文艺复兴以来重新进入以人文为中心的新人文时期。所以，西方文化固然属于否定性文化类型，却又遵循螺旋式否定律，即否定之否定，它的历史演化呈螺旋上升状态。唯其如此，欧洲近代的社会化运动，才称为文艺复兴运动。复兴，回归昔日之繁荣之谓也。但是，西方社会当然不可能回到奴隶制社会去的。于是，否定之否定，进入新的历史文明形态。西方文明和西方艺术走的是同一条道路，它如影随形，在这种否定之否定的螺旋式上升中升腾和飞舞。从而，否定过去，迎接未来。

中国的情形则全然不同。中国文化与中国艺术也有三大传统，第一个传统是先秦诸子传统；第二个传统是自汉武帝、董仲舒“废黜百家，独尊儒术”之后的儒学传统；第三个传统，是起于魏晋成于隋唐的儒、道、佛共兴以儒为本的传统。

虽是三个传统，却是一脉相承。这些传统之间也有大差异，也有矛盾和冲撞，有时是剧烈的矛盾和冲撞。没有矛盾和冲撞，秦始皇为什么“焚书坑儒”，汉武帝为什么“独尊儒术”，柴世宗等人为什么三次灭佛。可见，不但有矛盾，有冲突，而且矛盾和冲突还很激烈呢！

但是矛盾和冲突的结果，不是相互否定，而是相互接纳。中国儒学，初兴于春秋末年，直到汉武时代，都没有独尊的地位。不但没有独尊的地位，在先秦诸子中，甚至不能算是时代显学。它是那个时代的产物，但不受那个时代的青睐。所以，孔夫子东奔西走，他的学说不被列国接受。鲁迅先生说他如此奔波，难免会得胃病的。儒学传统，作为思想文化，在春秋战国时代已是显学，作为社会文化，则自汉武帝时发生变化，由民学一举而成为官学。这其间有汉武帝的功劳，更有董仲舒的功劳。严格地说，董仲舒的儒学，已经与孔孟之学有很大区别，他打着孔孟的旗帜，对孔孟学说作了不少修正。但也因为有了这些修正，儒学在中国才有了空前的社会地位与影响。

到了魏晋时代，传统儒学已不敷其用，于是玄学出来，造成某种革命态势。但玄学不能持久，因为它根基不深，他站在儒道之间，虽然有大见解，不免顾此失彼，有非驴非马之嫌。玄学不如道教，道教是道家学说的宗教化。道教宗教有社会需要作前提，而这种前提，不但给了道教以方便，尤其给了佛教以方便。于是佛学东来，并从此大行其道。到了盛唐终于出现“三教”共荣的文化繁荣局面。

但是，请注意，无论是先秦诸子传统也好，还是“三教”共荣的盛唐文化传统也好，儒教影响，自在其间矣。所以中国的文化传统，既有因时而变的历史特征，又有一而贯之的儒学独尊独秀的文化特征。这一点，是与西方文化传统有大差异的。

有鉴于此，如果说，西方文化发展遵循的是螺旋式否定律，那么，中国文化的发展，则遵循的是积淀式涵纳律。它更注意历史的延续性，瞻前还要顾后，最赞赏古今一脉，最喜欢左右逢源。后人不一定非得否定前人，最好是在前人的基础上，加进些自己的内容，从而使后代子孙更能代表也更有资格代表自己无比荣耀的祖先。

中国文化与中国艺术这个发展道路，说到底还是和中国古代文明的历史发展状态相适应。西方文明，不革除旧文明，就不能实现新文明，它所走的道路，是阶升梯进，步入高原，便放弃平原，登上山峰，便放弃平地。中国则不是。从思想文化的历史发展形态上，先秦时代属于开放时期，百家争鸣，无所忌讳，指天划地，悉听尊便，说不说在你，用不用在人。儒学时代，属于整合时

期，整合不自儒学时代始，秦始皇焚书坑儒也是整合，但它未能尽合时宜，结果“坑灰未冷山东乱”。儒学的整合，既是历史的进步，又有僵化之嫌。其结果，是儒学愈尊僵化愈甚，终于天下大乱。有能力者，不再以儒术为先，竹林七贤，公然蔑视礼法。曹孟德竟自宣布“唯才是举”。隋唐时代，又进入开放时期，虽不讲百家争鸣，却实行百花齐放。到了程朱理学，重新进入整合时代。程朱理学影响极大，但不是单靠他们的努力成功的。程朱之前，早就有人在为此而奋斗，上溯唐朝，可以一直追溯到陈子昂、杜甫、韩愈、柳宗元、白居易和李商隐，这些大诗人大文豪个个皆是儒道重兴的鼓吹者、实践者和促进者。

从社会文化角度看，中国历史发展的积淀式涵纳特征尤其明显。西方社会，自古希腊至中世纪成一大变，自中世纪至文艺复兴运动又成一大变，不是形式之变，而是性质之变。中国古代社会则不然，自春秋战国算起，社会形态的变化，主要是分裂、分治与统一、一统的嬗变。战国属于分治，秦汉属于一统；魏晋南北朝属于分治，隋唐属于一统；五代十国属于分治，北宋属于一统；南宋与金属于分治，元代属于一统；元末进入分裂，明王朝属于一统；明末进入分裂，清王朝属于一统。分而又治，治而又分。罗贯中所论，“话说天下大事，合久必分，分久必合。”黑格尔所谓“中国的历史从本质上看是没有历史的，它只是君主覆灭的一再重复而已。”①

中国岂能没有历史，不过历史的演变过于迟缓，其优点，是创造了封建时代的伟大文明，其缺点，是超越历史文明显得千难万难。

中国文化如此，中国艺术何尝不是如此。

中西方不同的文化、艺术传统，造成了各自的文化、艺术品性。

中国艺术的文化品格，突出地表现在它的世俗性、家庭亲情性和个人道德修养性三个方面。西方艺术的文化品格，则突出地表现在神性、人性和理性三个方面。但要说明，第一，双方的这种差异，是就其历史发展的主要倾向而言的，不是绝对的。要知道，中国也有虔诚无比的宗教信徒，如慧能大师、玄奘大师、鉴真大师这样的高僧；西方也有无神论

① 转引自佩雷菲特著，王国卿等译：《停滞的帝国——两个世界的搏击》，三联书店1993年版，卷首语。

者。西方人进教堂的,未必人人虔诚,中国人纵不进寺院,未必心中没有神鬼观念。第二,这些特性既然是在历史进程中表现出来的,就应该历史地看待他们。比如西方艺术中的神性与人性,二者既有相通之处,也有相对立的地方。大抵说来,文艺复兴以前的西方艺术,神性是其主要特性,文艺复兴之后的艺术,表现人性则是它的主要特色。所谓神性、人性云云,有其特定的历史阶段。自然,作为一种文化传统,即使在当今西方社会,宗教传统依然具有很大的社会、文化影响。

首先,对比分析中国艺术的世俗性与西方艺术的神性特征。中国人并非不信神明,但中国人的信法与西方人不一样。中国人即使信神信佛,其世俗性特征依然鲜明。西方人进教堂,至少要有虔诚的态度,真的信徒,还要认真去作忏悔。中国人进寺院道观,进行忏悔的,即使有些,比例也不高。他们与神佛的相互关系,相对于西方人而言,似乎更近于一种朋友或师生式的关系,甚至有些与神佛做生意的味道。中国有句俗话,叫作无事不登三宝殿,拜佛烧香,必有所为。或者为着娶妻,或者为着生子,或者为着祈求健康,或者为着美好前程。烧香还要行善,许愿还要还愿。许愿须有物质报酬,不能仅叩头跪拜而已。而且,应验了才还愿,不应验,就说明神佛不灵。既不灵,还愿一事,便烟消云散。这路作风如果站在西方人信奉上帝的观念上看,就是不虔诚。因为虔诚是无条件的,而许愿是有条件的,不但有条件,看那非等应验才还愿的作法,显然是对神佛的能力有些留待考验的意思。中国人的这种宗教信仰态度,使信仰者与被信仰者常常处在若即若离的状态。

这态度对神佛,似乎不敬。然而,我们的同胞们并不就此打住,而且还要按世俗的面目,改造神佛。比如弥勒佛,一副笑嘻嘻的模样,这样的佛在印度是没有的,但在中国,非让他笑不可,神佛一笑,更近人生。不但如此,还有五子登科的名堂。笑佛喜坐,便有几个小孩子在他身上爬上爬下,有的给他掏耳朵,有的给他抓肚皮,佛爷憨态可掬,孩子们喜形于色,虽非亲情,却似亲情。又比如观世音大士,在印度,她本是男身,来到中国,渐成女像,而且还要留长发,还要带缨络,还要眉如弯月,面如满月,大慈大悲,普救众生。大慈大悲,本是佛的教诲,一副美妇人模样,则是中国人的内心企盼。

西方崇信神明，最伟大的建筑，乃是教堂。中国人世俗大于宗教，皇权高于神权，最伟大的建筑则是皇宫。虽然说，“天下名山僧寺多”，然而论其规模尺度，无论如何不能与皇家建筑相提并论。

凡此种种，决定了中国传统艺术的世俗性品质。这种品质，几乎在任何一个艺术门类中都可看到，而在一些传统戏曲中，更有特别辛辣特别突出的表现。有一出《孽海记》，明清年间戏，原本是讲因果报应的，但它最能感人的地方，却是《思凡》与《下山》。《思凡》一场，写年纪二十八的青春小尼姑赵色空面对青灯，情思绵绵，最是风趣动人。这色空姑娘经一番内心矛盾，终于下定决心，逃离禅房。她唱道：

“夜深沉独自卧，起来时独自坐，有谁人孤凄似我？似这等削发缘何？恨只恨说谎的僧和俗，哪里有天下园林树木佛！哪里有枝枝叶叶光明佛！哪里有江湖两岸流沙佛！哪里有八万四千弥陀佛！从今去把钟楼佛殿远离却，下山去寻一个年少哥哥；凭他打我，骂我，说我，笑我，一心不愿成佛，不念弥陀，般若波罗。但愿生下一个小孩儿，却不道是快活杀了我。”

这等色空，何色何空之有，然而，中国人的世俗精神尽在其中矣。

中国艺术重视世俗，但不是陷入俗务不能自拔。中国艺术重视世俗，乃是重视人生，重视人生姿态，人生情理。何况，俗与俗也有不同。帝王生活也是世俗，百姓生活还是世俗，但按中国人的传统见解，世俗之上有天命，顺其天命，即是人间正道。于是七折八转，回到“道”的理念上去了。由此观之，中国艺术的世俗特征，不是就俗而俗，它虽然不以神鬼为然，却有自己的独特的天命、天理、天道观念。

西方艺术绝不这样。西方人有它自己的宗教传统，古希腊人，属多神教者，虽然多神，但以宙斯为最大的神明，而且奥林匹斯山上的神灵，是有谱系的。凡人间所有之事，自有神灵各司其职，如智慧女神维纳斯，战神阿瑞斯，海神波塞冬等。进入基督教时代，对上帝的信仰代替对诸神的信仰，上帝创造一切，人类只是上帝的奴仆。

中国人有祖先崇拜，因此对历史的感情最深，历史的文化积淀最重。西方人信仰神明，神明或有历史，上帝没有历史，上帝

万能，万能的上帝创造一切，连时间都是上帝给的，上帝怎能为时间所束缚。

古希腊的神话传说，成为西方多少文学艺术的重要渊源，所以，德国大哲学家谢林说："神话是一切赖以产生的初始质料，是一切水流所源出的海洋，(借用古人之说)，同样是一切水流所复归的海洋"[1]。

神话影响艺术，上帝创造一切。中国传统艺术，是围绕世俗展开的，即使神明，也要为世俗服务。西方的艺术，尤其是中世纪的艺术，是围绕宗教展开的，它们首先要为上帝服务。所以最伟大的建筑乃是教堂。古希腊的杰出建筑多与神庙有关，而中世纪的哥特式建筑的精华，则几乎全为教会所有。即使进入文艺复兴时代，那些伟大的画像、雕塑，那些伟大的绘画作品和雕塑，一大半还是与教堂的建筑有关。如《西斯廷圣母像》、《最后的晚餐》、《哀悼基督》以及米开朗基罗为西斯廷穹顶作的九幅壁画，虽然它们歌颂的是人的精神，但那题材却是宗教性的。

纵观西方人的基督文明，固然带来许多愚昧，但上帝万能的思想也使他们的艺术品，主要是关于宗教的艺术品，自有一种高远博大、永无止境的宗教精神。

中国艺术的世俗性品质，决定了中国艺术多向生活靠近。而西方文化的基督精神，则使他们的艺术更关心神的世界，天外的世界。对于人世的一切，显示出某种不满足。他们喜欢追根问底，乐于显示其超凡的力量，不超凡就不能表达对神的敬畏，也不能反映宗教的神圣与上帝的万能。上帝万能，上帝无像，上帝虽无像，宗教却有像。宗教艺术正是一种异化于人类的特殊的充满神秘与神圣气氛的超凡脱俗的偶像力量的传神写照。

在上帝面前，人类是渺小的，而自甘渺小的人类，必定为黑暗的时代提供了它所需要的心理条件和信仰条件。但历史终要进步，当文艺复兴运动开始在欧洲大陆风起云涌的时候，神性开始退却，人性开始觉醒。从此开始了西方艺术的另一个历史时代。

近现代西方艺术崇尚人性，中国艺术重视亲情。西方艺术崇尚人性，以"人人生而平等"作为自己的立论依据；中国艺术重视亲情，基础原因是重视家庭。

西方艺术崇尚人性，并非自古而然，至少中世纪时代，就没有人的地位，只有神的地位，不

① 丹纳著，傅雷译：《艺术哲学》上卷，中国社会出版社1996年版，第75页。

信神就是罪恶，怀疑神就是异端，异端就该送宗教裁判所。而宗教裁判所差不多就是地狱的别名。崇尚人性，于文艺复兴时代开始成为时代的旗帜。神性渐次退居次要地位，人性渐次得到社会的承认。这对彼时的西方人而言，真如开天辟地一般。中国有5000年文明，世界历史还要更长，但在文艺复兴运动以前，可曾有过对人性的崇拜，可曾有过人人生而平等的观念吗?奴隶时代，奴隶不是人，也就没有人性，而剥夺奴隶人性的人，自己也因此丧失了人性。封建时代，例如中国的封建时代，最重等级，最讲等级，虽然古代中国乃礼义之邦，仁、义、礼、智、信，为人生五伦。但平等二字，从未与闻。儒讲三纲五常，人分三六九等。你宰相再大，和皇帝岂能平等?想平等即等于谋反，既谋反就该当何罪？大臣与皇帝不能平等，儿子与父亲不能平等，妻子与丈夫不能平等。同是官僚，小官与大官不能平等；同时奴才，小奴才与大奴才也不能平等；大观园中的丫环，小丫环即要受大丫环的奴役和凌辱；同是为梁山英雄，李逵就该为宋江殉死。平等二字，何等有过！纵有平等之言，绝无平等之实。中国如此，西方也是如此。但自文艺复兴运动以来，人性成为旗帜，人文主义就是文艺复兴的主题，而且从此开始，一个又一个的社会变革接踵而来。文艺复兴运动、启蒙运动、法国大革命、美国独立战争、英国产业革命，以及浪漫主义文学运动，等等。对人性的理解，也是步步加深。从人文主义到启蒙主义，从浪漫主义到现代主义。文艺复兴时代主要是对人主题的表现。当时的艺坛大师们，对人性的弘扬，首先是表现在他们的创作上，而不是理论上。他们所画所塑的宗教人物，更接近人生，更远离上帝。以至那些光彩照人的神像，很容易被看成与我们人类一样的“人”，只不过他们更完美、更高尚，更和善，更超凡脱俗罢了。启蒙主义时代，人的主题成为理论主张。人们不但要用艺术表现人性，还要用理论阐述人性，批判神性。尤其法国的启蒙思想家，对于宗教批判，更是尖刻泼辣，喜、笑、怒、骂，势如风雨交加，绝无半点姑息。启蒙主义成为法国大革命的前奏，而“人人生而平等”的理性终于写入《人权宣言》。启蒙主义是人性的鼓吹者，浪漫主义则是人性的理想主义者，他们以文艺为武器，昭示人性的伟大，更是五彩斑斓，不遗余力。现代主义又从“人”的一般性的肯定与歌

颂，进入到对具体“人”的阐扬和表现。尼采所谓“上帝死了”，便出于此时。上帝死了，人类万古，人类纵然没有上帝，一样活得有声有色。人文主义时代是艺术地表现“人”，启蒙主义时代是理性地阐释“人”，浪漫主义时代是激昂地推崇“人”，现代主义时代是从肯定抽象的“人”到强调具体的“人”。人权人性，从此成为历史文明的必备内容，自由成为人生的权力，平等成为社会生活的准则，爱情成为决定男女关系的基础。虽然直到今天，这些目标并未在世界范围内真正达到，所谓自由、平等、博爱，都还有很长的历史道路要走，但最困难的历史时刻已经过去，光明的大道就在前头。

西方艺术推崇人性，出现许多精品巨著，这些作品不但是西方文明的骄傲，也是人类共同的精神财富。

西方艺术推崇人性，是对于中世纪传统艺术的一次伟大的革命，它以创造者的姿态登上舞台，又以大批判者的精神不断对历史也对自己的行动进行反思、回顾和清算。

中国艺术直到辛亥革命之前，没有这样的文化背景。因为社会文化本身就不具备这样的条件。相对于西方艺术崇尚人性的特色而言，中国艺术更重视家庭，重视亲情，甚至可以这样说，中国一切艺术形式几乎都是围绕家庭与亲情而发生的。中国建筑的精华，一是皇家建筑，一是民居。民居即是家庭居住场所，皇家建筑，本质上也就是皇帝的私宅。上述两类建筑之外，惟有宗教建筑和少数公共建筑可以与之媲美。但其精华，不在公共方面，而在家庭方面。工艺美术，商、周时代，礼器当先，此后多有变化，但基本方向，是向民用发展。中国工艺美术品中，家用工艺占其绝大部分，而且其中的精华，不论属于皇家，还是属于官府，转来转去，都会打上家庭的烙印。中国古来少有博物馆这样的建筑，要有，也只有几座藏书楼，而藏书楼本质上不是属于皇帝，就是属于富商大户。中国绘画、书法，最重视情感的抒发。像西方那样，在公共场所作画的不多。魏晋时代，还算有些，宋代以后，为寺院作像作画，大多成为画匠工匠的事。文人画家，并不喜欢在公共场所舞弄丹青。文字虽是传播信息的工具，但书法作品首先是艺术品，大艺术家的绝品佳作，常常出于友人来往信函。如王羲之、献之父子的许多佳作，便是日常生活信笺。即使是音乐、戏曲这样原本属于公共

艺术的艺术门类，在中国，也都染上家庭色彩。音乐的功能，在所谓“红”“白”喜事上的使用率最高，而专门的娱乐表现反而较弱。至于洞箫一类的乐器，更适合于个人独奏，借以抒情遣兴。戏剧讲究“堂会”，“堂会”的出现与皇家的欣赏习惯有关。堂会即将戏曲请入家门，给某家某人某事作表演，而且越是堂会表演，还越要遍邀名角。在那样的时代，可以这样衡量一个演员的票房价值：他的堂会越多，则他的号召力越大。这就等于是说，倘若他的艺术不能进入私宅，那么，公共文艺场所也就没有他的地位。

西方艺术，除去表现神性，弘扬人性两大特色之外，还有崇尚理性这样一个文化特色。

崇尚理性首先是崇尚科学。西方近代文明的成功，科学进步是其中最主要因素之一，仅靠激情打不破宗教的统治，仅靠正义也改变不了中世纪的旧文化状态。宗教的死敌是科学，——至少在启蒙时代犹然如此。所以在西方500年近现代道路上，最有影响的人物，不是笛卡尔，不是克伦威尔，不是拿破仑，也不是洛克和康德，而是牛顿。正是牛顿用他的杠杆撬开了西方近代文明，虽然他本人相信上帝是世界的第一推动力。

科学与艺术不是一个范畴，但也有人认为，科学本身就具有一种艺术的魅力。例如牛顿和爱因斯坦的那些最重要的数学公式，如果人们理解了它，就能从这些公式中感受到奇异的美的魅力。

西方人崇尚科学，但不把科学列入艺术范围。中国人自古以来缺少崇尚科学的传统，自然认为科学与艺术两不相干。

西方人虽然不把科学列入艺术范畴，但十分重视科学技术对艺术创作和艺术教育的特别重要的作用。尤其是西方近现代艺术，与科学技术无关的领域全然没有，与科学技术无关的门类肯定也不多。解剖学、建筑学、工程学、化学、光学、电学，一句话，举凡物理、数学、化学几乎和艺术教育与艺术创作都有某些直接或间接的关系。西方绘画，以解剖学作基础，而且使用人体模特。西方建筑，没有相应的物理科学是无法想象的，连想象都不可能更毋庸去谈创造了。西方艺术，其基础培养方法，在于艺术学校，而不是如中国传统艺术那样靠师傅带徒弟的方式进行口传心授。在旧中国，一个文盲，也可能成为大艺术家。但

在西方，虽然也有出自艺术教育之门以外的杰出人物，但其基本方式是艺术教育，其基本队伍，皆属于中国人所谓的“学院派”。

西方艺术崇尚理性的另一表现，是他们对理论的热情与钻研。中国人并非不要理论，但不重视体系。中国古代艺术理论资料很丰富，内容也广阔，很多艺术见解也很深刻，但它没有体系，不追求体系，也不关心体系。究竟体系为何物，无人问，也无人想问。西方人则不然，自古希腊时代起，就有专门的艺术理论著作，如亚里士多德的《诗艺》与《修辞学》，如贺拉斯的《论诗艺》。即使中世纪时代，也有人作关于美的本质的探索。文艺复兴时代之后，几乎所有西方那些杰出的哲学家，毫无例外地都对艺术及美的本质发表了自己的见解。一些专门的艺术哲学著作，相继出版，并产生巨大的美学作用和文化作用。如莱辛的《拉奥孔》、丹纳的《艺术哲学》、康德的《判断力批判》、谢林的《艺术哲学》、黑格尔的《美学》、叔本华的《作为表象和意志的世界》、克罗齐的《美学》等等。

特别值得一提的是，20世纪后，西方出现反理性、反传统的新的艺术创作和美学思潮。但是，即使是那些反理性、反传统的人物，也要千方百计用充分的理性去证明理性的不正确不可靠。这在中国人看来简直就是“自相矛盾”，或如玩黑色幽默玩得出了圈，结果自己也变成了一个“黑色的幽默”。

西方艺术崇尚理性，中国艺术则特别强调和重视艺术家的个人修养。

中国艺术重视修养，既重视人品的修养，又重视艺品的修养。重视人品，乃儒学本旨，所谓“修身、齐家、治国、平天下”。修身养性，不仅关乎个人的素质，而且关系家庭的祸福、国家的安危、天下的兴亡。艺术家重视道德与人品的修养，正是中国艺术的一大特色。

艺术修养又多有讲究。一是讲究“诗外学诗”的修养法，而不是就艺而论艺。二是讲究悟性，从艺术实践中悟出更深的道理来。

所谓“诗外学诗”的修养法，是指多读书，多锻炼，知识愈多，学问愈深，修养愈好。方亨咸说：“绘事，清事也，韵事也。胸中无几卷书，笔下有一点尘，便穷年累月，刻画镂研，终一匠作耳，何用乎?此

真赏者所以有雅俗之辨也。”①

清人唐岱认为:“画学高深广大,变化幽微,天时,人事,地理,物态,无不备矣。古人天资颖悟,识见宏远,于书无所不读,于理无所不通,斯得画中三昧。”②

天时,人事,地理,物态,这些与艺术有什么关系?若说无关系,则下笔必浅而无识,虽然功夫用得不少,很难画出好的境界;若说有关系,却又不属于“艺术范畴”。蜂采百花而得蜜,这样的方法,就是“诗外学诗”。

清人董棨论画,认为“知见日进于高明,学力日归于平实”,才是正路。惟有知见愈多,才能学力愈实;学力愈实,愈不追求花里胡哨;滴滴点点,愈显精神。所以他又提出“四不可穷”之说。即:

“笔不可穷,眼不可穷,耳不可穷,腹不可穷。笔无转运曰笔穷,眼不扩充曰眼穷,耳闻浅近曰耳穷,腹无酝酿曰腹穷。以是四穷,心无专主,手无把握,焉能入门?博览多闻,功深学粹,庶几到古人地位。”③

博见多闻,功深学粹,这样修养,真是非同小可。

又讲悟性,悟性不是一般意义上的科学方法,悟性属于经验性、体味性、直观性思辩方法。中国人重视“悟”的作用,直与天道相通,所谓论道,悟道,正是最常见的说法。论道,须与人言;悟道,只是冥思苦想,但不脱离艺术实践,从实践中悟出更深的道理,如同解牛的庖丁一般。

西方艺术重人性、重理性,艺术家的地位也高。虽然不是一贯如此,至少自文艺复兴时代以来,艺术家的地位日益提高。人人生而平等,艺术家就该有与任何人一样的社会政治地位;既然尊重理性,就没有任何压抑艺术家或者艺术创作的特权可言。

中国古来艺术家地位不高,建筑、工艺、戏曲等门类的艺术家地位尤其不高。许多伟大的建筑艺术家,连名字都没有留下;甚至王陵建成之日,便是建筑者绝命之时。戏剧演员被称为戏子,其地位和妓女没大区别。你有再高的艺术,也不过是“玩艺儿”。艺术既是“玩艺儿”,艺术家便是“玩物”。凡此种种,皆无人性可言。

唯有书画家地位特殊。因为书画家,大抵属于文人艺术。而中国的老式文人,大多与仕途相

①② 周积寅编著:《中国画论辑要》,江苏美术出版社1985年版,第395页。
③ 同上,第397页。

关。一些皇帝、重臣，本身就是艺术创作者或者艺术爱好者。所以尽管艺术在中国历史上的命运并不“艺术”，但书画作品却享有很特殊的地位。

中国书画家的修养也最高最深。西方人说，培养一个绅士需要三代。中国书法、绘画的发展，还不知经历了几朝几代。一方面，它的文人气书香气影响了它的更广阔的社会发展领域，另一方面，它所蕴藏的文化含量也是既高且醇，如陈年佳酿，愈久弥香。读懂中国书法、绘画，没有传统文化功夫，是做不到的。

但这不是说，只有文人才有艺术修养。只不过文人——尤其是做官的文人或者与皇亲国戚有关联的文人社会地位高些。其实中国的艺人，社会地位虽不高，艺术追求却不低。他们之中有更多的心地善良、艺品高尚的人物在。我们这些有幸亲耳聆听骆玉笙先生表演的京韵大鼓的人，可以体会到老人的艺术功力有多么深厚，而她的艺品同样感动人心。包括她的琴师在内，往台上一坐，便仿佛有一种精神“立”在台上，那精神让欣赏者不但觉得舒服，而且感动。

中西艺术的不同追求给我们的启迪是：艺术精神反映的恰恰是某种文化精神。如果一个民族的文化不兴，那么，即使那艺术非常精美，终究缺少一种时代气息，难免走进死胡同的。

中西艺术的不同风格：崇高与韵味

总体上看，西方艺术追求崇高，注重写实，赞赏阳刚之美。于是有人说，西方艺术的主要风格是阳刚之美，中国艺术属于阴柔之美，西方艺术反映了太阳风格，中国艺术更倾向月亮风格。

这观点并不十分恰当。西方艺术赞赏阳刚之美，是他们的特色，但中国艺术不因为与西方艺术风格不同，就成了阴柔之美。首先这“阴”字就不恰当。阴是什么?阴是阳的对立面，阳代表刚，那么阴就代表柔了。但中国人认为阴阳不可分，有阴才能有阳，反之也是一样。“一阴一阳之谓道”，缺了一个方面那就不成其为“道”了。阳代表欢快，阴则代表沉郁，而中国艺术讲究的就是欢乐，所谓“乐者，乐也”。无乐不成其乐。照我的看法，对比西方艺术风格，中国艺术更追求和谐、写意与韵味。

西方艺术追求崇高，在古希腊时代已有论者，可见崇高风格，乃是西方艺术的一个古老传

统。古希腊时期的艺术理论文献当首推亚里士多德的《诗艺》，其次就是朗吉弩斯的《论崇高》。《论崇高》是一篇很重要的美学著作，全面介绍它实属不易，摘两段话出来，以飨读者。其中一段是讲文学风格的：

"不平凡的文章对听众所产生的效果不是说服而是狂喜，奇特的文章永远比只有说服力的文章或是只能供娱乐的东西具有更大感动力。"①

这段话，虽然没有提及崇高，但那意思已在。好文章让人产生的效果不是说服而是狂喜，而奇特的文章才具更大的感动力，那风格其实就是崇高。所谓崇高者，正是非同一般的笔法与非同一般的感情效果。

另一段专讲崇高风格，作者写道：

"崇高风格到了紧要关头，像剑一样突然脱鞘而出，像闪电一样把所碰到一切劈得粉碎，这就把作者的全副力量在一闪耀之中完全显现出来。"②

崇高风格在中世纪归于沉寂，但到文艺复兴以后，又成为艺术追求的热点，或者说，成为那个时代的主旋律。所以康德作美学研究，对于"崇高"给予特别的重视。康德研究崇高，既有时代气息，又有他自己的理论体系，同样不是三言两语可以介绍明白的。此处删繁就简，也引他的一段话。

他说："好像要压倒人的陡峭的悬崖，密布在天空中迸射出迅雷疾电的黑云，带着毁灭威力的火山，势如扫空一切的狂风暴，惊涛骇浪中的汪洋大海以及从巨大河流投下来的悬瀑之类景物使我们的抵抗力在它们的威力之下相形见绌，显得渺小不足道。但是只要我们自觉安全，它们的形状愈可怕，也就愈有吸引力；我们欣然把这些对象看作崇高的，因为它们把我们心灵的力量提高到超出惯常的凡庸，使我们显示出另一种抵抗力，有勇气去和自然的这种表面的万能进行较量。"③

西方艺术，正是充满了这样一种精神。我们在西方近代以来的绘画、雕塑、戏剧乃至建筑与工艺美术中都不难发现这种精

①② 转引自朱光潜著：《西方美学史》，上册，人民文学出版社1979年版，第112页。

③ 同上，第379页。

神。这精神是狂暴的，是难以抵抗的，是大大超出了人们日常生活的风尚之外的，但也因此，它才显得更富于激情，更适合于表达激昂的心态，更具有强大的震撼力和冲击力。

西方艺术追求崇高，但他们并不回避现实，他们的崇高追求是与文艺复兴以来的社会发展大潮相一致的。人的崇高，正体现了社会文明的腾达。所以这种崇高的追求才有坚实的基础。朗吉弩斯的《论崇高》虽然出在古希腊时代，但他的价值，直到十七世纪，才真正被社会所承认，因为，这个时代有了对崇高的渴望。

一方面是崇尚崇高，一方面又关注社会，所以西方艺术的崇高，并不以虚妄的幻想作基础，而是以“写实”方式作为基本的艺术主张与风格。从现实发现崇高，以崇高的姿态审视现实，虽不是西方艺术的惟一艺术，至少是最重要的艺术追求之一。

西方近代艺术，推崇崇高，关心社会，他们专门要找那些最能反映社会文化走向的大题材去表现，很喜欢那些典型环境中的典型人物。他们不求雅致，但要狂放，不讲身份，但要理想。神话人物也写，历史人物也写，皇帝贵族也写，平民百姓也写。既画天上辉煌的场面；也画人间无比惨烈的场面；既画人的心灵，又画人的痛苦。对各种生活状态的人，不管你是工人、农民、富人，穷人，男人，女人，老人，孩子，美人，丑人，凡能反映这社会精神的，艺术家的心灵便会受到强烈冲击，而他们由此创作的作品，更令读者身不由已产生强烈的震撼。

崇高与写实的结合，真正造就了近代西方艺术的阳刚之美。因为没有崇高，难于再现阳刚的深度，脱离现实，又不能呈现阳刚的强度。西方人在艺术上的阳刚之美，不是徐渭式的狂愤，不是石涛式的郁愤，不是朱耷式的义愤，不是郑板桥式的讥愤，它是一种深藏于社会现实中的激情，如同狂泄而出的地下岩浆。它反映的不是个人的力量，因此，也不是仅靠个人的天才与智慧可以完成的。

中国艺术因为关心世俗而关心亲情，又因为关心亲情而追求和谐。中国艺术的价值表现是“和”，它的艺术手法是写意式的，它最得意的艺术风格不是阳刚之美，而是“韵味”之美。

中国文化传统中，最重要的概念是中庸，表现在艺术上则是中和从中庸到中和，是由仁而艺，从中和到中庸，是由艺而道。

中国艺术强调“和”的精神，即使是打鬼的钟馗，也有几分书卷气在。中国人讨厌鬼魂的侵扰，旧时代，逢年过节，总要贴门神的。偏这门神好静不好动，虽然相貌骠悍凶恶，但并不主动出击，只要家事和平，从不打扰别人。中国艺术，以和为本，即使山水画的奇、险、幽、深，也只是追求那气象。奇而不丑，险而不恶，幽而不阴，深而不晦。西方艺术推崇崇高，大有一飞冲天之势，是不考虑后路的，崇高没有后路。中国人主张和谐，既要观山，还要看水，既要赏梅，又要赏月，要的是一种醇美祥和的气氛。过于强烈的对比，不是中国传统艺术的擅长，也不是中国传统所喜欢的。大体说来，中国传统艺术，更喜欢生机勃勃的题材，它偏爱喜庆，反对忧郁；珍视生命，拒绝死亡；欢迎勤奋，回避愁苦；虽不一定写富贵，但也绝不肯写贫贱；虽不一定写达官，也不喜欢写乞丐；虽不一定写浪子，也不喜欢写病妇。垂死之人，在中国的艺术中少有体现。中国更喜欢“置之死地而后生”，相信“空城计”是一定能吓跑敌人的。

中国艺术属于写意性艺术。所谓写意，即不注重对艺术对象的逼真描写，画人要画神，演人要演神，神似高于形似，形似服从神似。中国艺术，例如表演艺术中自然也有生老病死，也有喜怒哀乐，但这些都是写意性的，不能做实，做实就是失败。中国戏曲的服装，讲究宁可穿破不能穿错。就是说，赵子龙该穿白蟒，就是这白蟒破了，也不能换一件红蟒穿上。但是，京剧的服装，原本以明代服装为基础，但剧中的人物，却哪朝哪代都有。你让汉代人穿明朝的衣服，已经错了，还有什么宁穿破不穿错呢？何况，即使以明代衣服作基础，也是穿错了的。明代女人的衣服有那么长的水袖吗？明代的朝服有那么宽大的玉带吗？明代的武官穿那么厚的朝靴吗？明代衣服固然不会有那么长的水袖，那么宽大的玉带，那么厚的朝靴，但这是舞台的需要，也只好对不住各位父老了。服装夸张，全为写意。

中国艺术的写意手法，可说无所不在。写实的方法间或有之，不能成为主流。如前所述，中国艺术最讲究的乃是意境，意境就不能太过落实，太过落实，意境就没了。

一是讲“和”，二是写意，结果便构成中国艺术的审美特色，即对艺术的“韵味”追求。韵味是什么，英语中怕没有相对应的辞。韵味仿佛绘画中讲的气韵，

又近似音乐中的余音袅袅。韵味既是一种内在的艺术精神，又是一种令欣赏者能慢慢回味的艺术感受。中国绘画讲究“画已尽，意未尽”，那就是余味了。形容歌声或音乐高妙，说是“绕梁三日未绝”，那就是余音了。余音余味，最能体现中国艺术的“韵味”。昔日，一位京剧大师有这样的感想，他认为听戏的观众，当场情至而发，大声喝彩自然很好，就算当时不曾喝彩，回到家中，细细品味，越想越好，不觉补上一声喝彩，却也很好。中国传统艺术，往往没有西方艺术的那种奇崛感，惊异感，而这正是西方艺术家们追求的。中国艺术讲究韵味悠长，初看不甚惊奇，细看饶有趣味。一幅字看三个月，才看出门道，一幅画，赏阅三年，还没有看厌，那才是真的艺术。

中西方艺术风格给我们的启迪是：不同的文化时代对艺术风格产生不同的导向，艺术风格之变，恰恰反映了社会文明的走向。

中西建筑艺术比较

建筑艺术，乃是一门综合艺术。西方人称赞建筑艺术的美妙，说它是“立体的乐章”。这比喻确实很肯切。但乐章与乐章也不一样，正像中国的民乐与西洋乐的区别。一管洞箫，便有千回万转之美，但它不能与交响乐比，不是洞箫一定比不过西洋乐，而是它们属于两个文化系统，硬比上下，徒劳无益。

中国建筑艺术，正是中国民族文化的乐章，举凡中国民族艺术所有的特点、风格与追求，可说是无一不备。我在前面讨论中国艺术精神时，说到的“敬道亲仁，师天得意，法古通变，乐生重气”，也正是中国建筑艺术的艺术精神。同样，中国艺术特有的那些审美范畴，如“气韵”、“中和”、“意境”等等，也都是它的最基本的审美范畴。古人说，书画相通，书画一家，殊不知，中国艺术的特色即是万千气象，出于一画，不仅书画相通而已。只是就综合意义上讲，中国建筑艺术与戏曲艺术有更大的包容性。

西方建筑艺术走的是另一条路子。如果用音乐作比喻，那么西方艺术就是地地道道的交响乐。中国建筑如洞箫，虽是人为，但要山情水意——毕竟洞箫之类的中国民乐是最适合在大自然中表现的。西方艺术则不求自然之境，它宁可屈膝于神，也不接受大自然的祝福。这不是说

西方建筑艺术比不过中国建筑，——作者并无此意，我只是说，因为中西方建筑的文化系统与文化背景不同，它们各有自己的特色与成就。

这里，比较其中的五个方面。

一、“天人合一”与神人互替

中国古代建筑，最重视“天人合一”的精神与理念，其历史渊源，可说深矣久矣。说其深，因为它在中国2000年古代文明发展中，已经深入人心；说它久，因为至少自春秋、战国以来，它就成为中国艺术的一个最重要的精神追求与思维方式。

有人认为，中国建筑的“天人合一”思想就是一切归于天然。天然即自然，从而使中国建筑不背离自然之意。这说法，笼统地讲，也还可以，认真地分析，却有不足。中国人讲的“天人合一”，其实讲的是两个方面。一是“天”，天即自然；一是“人”，人即人工。既讲天然，又讲人意。二者相互作用，并且找到共同的起归，才是天人合一。而这又可以从两个方面理解，一个是中国建筑的审美追求，一个是建筑者的立足点和出发点。

讲中国建筑的审美追求，那么，“贵在天然”，是中国建筑艺术的一个根本性标准。所谓“清水出芙蓉，天然去雕饰”，即是说，虽然出于人工，却要巧夺天工。让人们虽然进入“人境”，却依然可以得到天然之趣。我们可以把这种审美过程的追求，写成一个公式，即：

天然情趣（建筑的审美追求）——人工（建筑者的匠心独具）——天人合一（建筑物的巧夺天工并与大自然浑为一体）。

这就是说，天然情趣，是中国建筑艺术的一个理想，设计者建筑者的匠心独具，则是达到天然情趣的艺术创造过程，经过设计者与建筑者的艺术创造，从而达到巧夺天工的艺术目的。

还可以从另一个角度，理解中国建筑艺术的这种艺术追求，即从它的立足点与出发点考虑。所谓从立足点与出发点考虑，即中国建筑艺术虽然追求“天然”，但其直接目的，并非一切为了天然。如果一切为了天然，就该放弃建筑，赤条条回归大自然去，就像法国思想家卢梭先生给世人开出的“药方”一样。中国建筑，虽然追求天然情趣，但其目的，却是立足于建筑需要，取天然之景，为我所用。换句话说，天人合一，不是没有人的地位，而是人要在与天然合为一体

的时候，保证自己的要求，追求自己的特色。即中国建筑艺术的天人合一追求，不是照搬自然，而是“选择”自然，不是一切服从自然，而是“优化”自然。“天然”本是实境，“合一”才是意境。意境高于实境，正是中国艺术的一大特色。

既讲天然，又讲人意，人意归于天然，天然不失匠心，这样的建筑艺术，虽不能说为中国所独有，确实只有中国艺术才有这样的自觉，这样的系统，而且有这样的历史性成就。

中国建筑艺术，追求天然，追求天然情趣，追求巧夺天工而绝不失天然之美的意境，可说一瓦一石，必有讲究，一草一木，皆成匠心。陈从周先生的短篇巨作《说园》，对此多方探讨，层层论证，虽不求文章之体系，但自有机杼在其间。讲到“风花雪月”，先生有这样一段妙论：

“风花雪月，客观存在，构图者能招之即来，听我驱使，则境界自出。苏州网师园，有亭名‘月到风来’，临池西向，有粉墙若屏，正撷此景精华，风月为我所有矣。西湖三潭印月，如无潭则景不存，谓之点景。画龙点睛，破壁而出，其理自同。”[①]

不仅风花雪月，树亦如此，树本天然植物，运用得当，可成为建筑群落的不可缺少的组成部分。但何种建筑种何种树，也是大有讲究，莽撞不得，任意不得，乱种更了不得。虽有佳树，但不对景，便成“谬误”。《说园》对此，亦有批评：

“凡景区树木，皆有其地方特色。即以松而论，有天目山松、黄山松、泰山松等，因地制宜，以标识各座名山的天然秀色。如今有不少‘摩登’园林家，以‘洋为中用’来美化祖国河山，用心极苦。即以雪松而论，几如药中之有青霉素，可治百病，全国园林几将遍植，‘白门（南京）杨柳可藏鸦’，‘绿杨城郭是扬州’，今皆柳老不飞絮，户户有雪松了。泰山原以泰山松独步天下，今在岱庙中也种上雪松，古建筑居然西装革履，无以名之，名之曰‘不伦不类’。”[②]

自然，洋植物亦可以进中华，而且物种不嫌其多，颜色也不嫌其艳，关键在运用得妙。比如荷兰的郁金香，东来中华，成

① 陈从周著：《说园》，书目文献出版社，1984年版，第16页。
② 同上，第20页。

为公园一景，就得宜得紧。昔日圆明园，不但植物，连建筑物都多有洋色彩，也没什么不好的。非驴非马，本是贬词，但因此有骡子诞生，也值得一贺。

建筑意境，妙在“天”“人”相宜，景色相宜。中国古人有爱竹的时尚，竹子真天下美物，但不是什么地方都可以种的。大观园中，惟有潇湘馆里可植竹。这不仅因为这里住着一位清雅高洁的古典美人林黛玉，而且其房、其室、其品、其貌、其名、其色、其格局、其情趣，无不与竹相宜。此所以植竹潇湘馆，便仿佛地设天造的一般。但竹林虽美，却又只适宜潇湘馆，怡红院种不得，怡红院者，宜于红色者也，虽有‘怡红快绿’之称，当真种竹，不免红绿对比过于鲜明。那就丑了，不但丑得“怯”，而且丑得“俗”。蘅芜院又种不得，那里的富贵气盛，不宜其翠，也不宜其洁。稻香村还种不得，稻香村俗，不宜其雅。不是庸俗之俗，而是田园之俗。植上竹子，反不和谐。就是史太君的院子，贾政的书房，妙玉的道观，统统种它不得。惟潇湘馆内，茜纱窗下，几丛翠竹，摇摇曳曳，虽无权势可依，自有真情难忘。竹中空而有节，黛深沉而有色，两相比照，可谓相映成趣。

中国古典建筑，反映天人合一思想的经典之作甚多，如云南昆明滇池的大观楼便是杰作之一。昆明四季和暖，享名春城。但春城不能没有滇池，滇池不能没有大观楼，大观楼不能没有髯翁的长联。滇池代表自然景色，大观楼代表人的创造，妙在天因人胜，人因天胜。但只有大观楼还不够，还要给它书写一联，以壮气势，以添精神。古人有“画龙点睛”这样一个成语，龙不点睛则不飞，楼不点睛则不韵。然而点睛之笔，何其难哉?偏孙髯翁能举重若轻，能在筋节之处倍显才华。于是池以楼名，楼以联名，滇池与大观楼，大观楼与髯翁的长联融为一体，各显风骚。这联端的写得好，全联180字，上联写滇池美景，下联写历史兴衰，写美景不但详略适宜，而且疏密有致；写历史又能够情景交融，宛若人物犹在。其联云：

“五百里滇池，奔来眼底。披襟岸帻，喜茫茫空阔无边。看：东骧神骏，西翥灵仪，北走蜿蜒，南翔缟素；高人韵士，何妨选胜登临，趁蟹屿螺洲，梳裹就风鬟雾鬓，更苹天苇地，点缀些翠羽丹霞；莫辜负四围香稻，万顷晴沙，九夏芙蓉，三春杨柳。

数千年往事，注到心头。把

酒凌虚，叹滚滚英雄谁在。想：汉习楼船，唐标铁柱，宋挥玉斧，元跨革囊；伟烈丰功，费尽移山心力，尽珠帘画栋，卷不及暮雨朝云，便断碣残碑，都付与苍烟落照；只赢得几杵疏钟，半江渔火，两行秋雁，一枕清霜。”

中国建筑艺术有“天人合一”的传统，而且这一传统，历两千年而不曾发生大的改变。西方建筑艺术则不同，远古时代，且不管它，至少自古希腊时代以来，它总是和神学文化，与科学文化联系在一起。要么是二者的结合，要么是二者的分离，要么是神学统治一切，要么是科学主宰建筑。西方艺术，虽有传统，但有质变，质变也是传统。但无论哪种形态，都没有“天人合一”这样的理念和实践。他们不主张天人合一，不考虑天人合一，虽偶然有些尝试，不能成为其建筑艺术的主流。中国人研究中西艺术的比较，有人说，中国艺术特色是“天人合一”，西方是“神人合一”。“天人合一”是中国古论，说的没错，“神人合一”的提法就成问题。西方文化也好，艺术也好，没有神人合一的时代，要么是神上人下，要么是人进神退。神上人下，即神的地位至高无上，人是上帝的奴仆，根本不能也根本没有可能和神相提并论。所谓人进神退，即科学进步了，科学地位提升，神学地位下降，很多领域，例如建筑艺术这个领域，已经没有神学的地位，充其量，神学只是作为一种文化影响而隐隐存在。神人关系，古希腊古罗马时代是一种样子，基督教时代是另一种样子，文艺复兴之后又是一种样子。古希腊古罗马时代，有些神人相应的意味，基督教时代则上帝统管一切，文艺复兴运动之后，则神的地位下降，人的地位上升，从此，人神关系变了，科学技术成为带动建筑艺术前进的火车头。

文艺复兴时代之前，神学文化处于主导地位。这种传统，自古希腊时代起已有所表现，但在那个时代，神学权威不是绝对的，神与人的关系处于比较和睦的时期。神虽对人有所统治，又有所关爱，人对神有所信仰，又有所自由。但彼时建筑，神庙已经成为最有特色的建筑之一。但在神庙之外，还有一些著名的表演场所和公共场所，也有非凡的成就。中世纪才全然成为神的世界。神的权威日大，人的形象日小。表现在建筑方面，则教堂几乎成为中世纪时代惟一有代表性的建筑形式。而其中最具代表意义的，则是所谓“哥特式”建

筑。

“哥特式”建筑，并非本称，而是后来人对那个时代建筑的一种概括。哥特民族，在中世纪，属于入侵欧洲腹地的异族人，他们野蛮而强大，进入现在的法国等地之后，成为统治阶级。哥特人虽然行为凶暴，但很快皈依基督教。以至后来人已经无法辨认哪些人是原来的居住者，哪些人是后来的哥特人。哥特人没有建造大教堂的历史，后人用哥特式建筑命名这些教堂，原本带些对中世纪神学建筑的批判之意。

哥特式建筑的最大特点，是突出神的地位，降低人的地位。上帝是万物的缔造者，教堂是敬奉上帝的地方，因此，在建筑形态，尤其是它的外观表现上，一定要体现这文化形态。

哥特式建筑尽可能减少水平视觉形象，强烈突出其垂直视觉形象。哥特式建筑创造性地运用尖形拱和飞拱，从而改变了古建筑以圆拱为基本特色的建筑形式。尖形拱特别突出了建筑物的高大雄健，从而给人以望之弥高的印象。哥特式建筑不仅在拱的建筑形态上有质性改造，而且它调动一切手段，配合上仰造型，使教堂的神学性质得到最大限度的表现。例如它的窗户，多是竖长方形的，而且是很狭窄的长方形，从而在人的视觉上，加强了建筑的挺拔感。它的中堂尤其高大，举世闻名。巴黎圣母院的中堂高达35米，兰斯教堂的中堂高达38米，亚眠教堂的中堂高达42米，德国科隆主教堂的中堂更高达48米。请想一想，一个人的身高能有几何，当你站在一座顶高48米的大厅中时，人实在是太渺小了。我们中国人常进教堂的恐怕不多，但参观过北京故宫太和殿的人一定不算少。太和殿殿高而不是堂高不过27米，人站在皇帝的御座前，已然有压抑之感。27米和48米相比，视觉差异就相差甚远了。

但西方基督教建筑追求的正是这样一种效果。天人合一的思想，根本休要提起。上帝缔造万物，天地都是上帝所造，要什么天人合一。中国建筑，无论人与物，皆在大道之间。所以人亦通神明，神明亦通山水。基督教义，上帝万能，在上帝面前，一切皆为渺小。所以哥特建筑不要天人合一，只要神的权威。天地与宗教建筑相比，都该自居其小，人与宗教建筑相比，更该愈卑愈小。虽然所有的建筑都是人力所为，但在人的建筑面前，却放弃自己的特色与权力。

文艺复兴之后，人性觉醒，神性退却，从此西方建筑由以神

为主导改为以人为主导，一切建筑为人所用，人之精神成为西方近现代建筑的基本特色。而且这种特色，现代文明愈是发达，其表现愈是鲜明，愈是丰富多彩。

中世纪建筑，以神学为本旨。近现代西方建筑，以人为本，最伟大的建筑艺术，不再是宗教建筑，而是世俗建筑，这些建筑统统都是为人服务的，它的精神是人文精神，它的宗旨是人本主义。

近现代西方建筑为人服务，为人的生活服务，为人的交通服务，为人的商务活动服务，为人的精神需求服务。那些为东方人所熟知的近现代西方著名建筑，毫无例外，一切皆与上述内容相关。例如金门大桥，它是为人们的交通服务的；埃菲尔铁塔，它是为人们的娱乐服务的；国会图书馆，它是为人们的学习与阅读服务的；纽约的摩天大楼，它是为人们的商务活动服务的。

人学的兴起，反映了科学的兴起，而科学的进步，为人类的建筑艺术注入了无可比拟的生命力与创造力。已有现代建筑不说，人们对于未来建筑的设想，尤其鼓舞人心，借此也可以知道科学是怎样一种伟大的力量，而这些设想不是凭空妄想而是人类已经具有了这样的设计与建筑能力。

日本人的设想是，“在东京湾建造一幢超高层大型楼宇”，这座被称为“综合城市”的建筑，“上下共500层，高2001米，总建筑面积为1100万平方米，建成后可吸收就业人口30万，居住人口14万，建筑物本身的干线交通手段，是3部定员100多人的大型高速运转电梯。电梯每40层停车一次，15分钟即可由地面到达顶层。”①

美国人的设想是，建造一座绰号为“漂浮的摩纳哥”的巨轮。这座巨轮“将在公海航行，为6.5万人提供一个免税的家园。它有2万套住房，一个飞机场，一个小高尔夫球场，数所医院，一所大学。这艘重270万吨的巨轮每百年环球航行一次。”这艘巨轮“长4320英尺，高350英尺，宽600英尺，”其“顶层豪华公寓将有3个浴室和总面积达180平方英尺的可俯瞰大海景色的窗户。居民可以在船上办公。”②

中西建筑在艺术追求方面的差距，是如此之大，这不是坏事，而是好事。因为有差异，才充

① 见1989年8月26日《北京晚报》。
② 见1998年4月2日《参考消息》。

分显示出各自的特色，而且人类建筑艺术的未来道路，正需相互学习。

二、伦理为本与舒适为先

中国古代建筑，规矩特多。不是建筑规则和技术要求多，如宋代《营造法式》和清代《工程做法则例》那样的技术文献，而是伦理道德规矩多。其核心，就是“三纲五常”，尤其是三纲：君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲。在这个意义上说，中国建筑艺术具有以伦理为本的文化特点。

以伦理为本，必然以尊崇皇权为第一原则，由皇权而下，公、侯、伯、子、男，每个爵位在建筑标准上都有不同的标准。具体地说，就是皇家建筑要高于高官建筑；高级官吏的建筑要高于中低级官吏的建筑；官居要高于民居；民居中，还有贫富之别，长幼之别，尊卑之别，主奴之别，甚至奴仆之间，也有大奴仆与小奴仆的区别。这些区别，不但特别繁杂，而且界限森严，稍有突破，便成罪孽。

皇家的建筑，自然是万古独尊，谁也不能攀比的。不像西方文化，宗教大于王室；而且美国富人的办公场所，完全可以超过白宫。中国传统，皇帝的一切，都是独享独有，建筑方面，尤其表现得鲜明而且霸道。黄色是皇家独享的颜色，别人不能存此妄想，否则，便有杀头之罪，甚至灭门之祸。皇家家居的高度，自然也是独一无二，不论你是什么样的功臣，也不管你是佛寺还是道观，在这一点上，都不能越雷池一步。

依据此理，王公自然低于皇室，但一般臣子又要低于王公。说来说去，到了平民百姓这里，本来应该进入自我平等的层次了，但是还不行。民居之内，依然有尊卑之别。皇帝与臣子的区别，叫作君为臣纲；百姓内部的区别，则是父为子纲。即使最小的院落，也有等级之分。平原地区，房子多南北朝向，古城如北京，则以四合院、三合院、二合院为基本格局。北房为正房，正房为家长居住。东西为厢房，儿子们居住。边边角角，则是仆人居住。这种规矩，是谁也不能打破的，打破就是不孝，不孝又是多么大的罪名。表现在建筑上，则北房要高一些，大一些，东西房则矮此，小些。你不能说，既要舒适，就该大家都舒适，为什么东西房要矮些小些?那不行，因为礼教如此，一改就错。

建筑的布局，也有周密的法式，而且，渊源远矣。自《周礼·考工记》便有记述，所谓“方九

里，旁三门，国中九经九纬，经涂九轨，左祖右社，面朝后市。”以北京城为例，首先是皇宫，称为紫禁城的。故宫内部也有区别，以皇帝的居所最为崇高显赫，即所谓的三大殿——太和殿、中和殿、保和殿。以下依次类推，各有尊卑之分。皇城以外，左祖右社，左边，是祭祀祖先的地方，称为祖庙，即现在的劳动人民文化宫；右边称为社稷坛，是祭奠社稷的地方，即现在的中山公园。但左祖右社的具体位置曾有变动，太庙先前在朝阳门内，社稷坛在阜成门内白塔寺左边，后迁于上所，但基本方位没有变化。左祖右社，代表了中国悠悠的敬祖重土的传统。又有天、地、日、月四坛，分别祭祀天、地、日、月。四坛之外，值得特别一提的是另建先农坛，因为中国封建时代，以农为本，没有农业则国家没有基础，农业一乱，则天下大乱。所以重视农业，正是一切封建王朝的一贯政策。不但如此，皇帝还要年年到先农坛亲自主持祭社，首行农事。明清两代，皇帝还要行亲耕礼，即每年春社日——立春后的第五天，皇帝亲临先农坛，先行祭礼，然后开耕。开耕方式，先由皇帝在藉田中扶犁播种往返三次，再由王公扶犁播种往返五次，然后九卿扶犁播种往返九次，依次耕罢，皇帝宣布是年春耕由此开始。

现在看起来，皇城的建造，也不过家庭建筑的放大样。或者反过来说，一般家庭建筑的样式，也就是皇城建筑的缩小合并与省略罢了。皇帝虽然君临天下，“普天之下，莫非王土”，但皇城的布局，本质上还是一个大家庭。而这个大家庭中所有的一切，平民百姓的小家庭中也是应有尽有。只不过，因为财力等方面的原因，把那些内容缩小或合并或简化了而已。以北方民居为例，宫室有太和殿，民居有正房；宫中有后妃居所，民居也有厢房；宫城有社稷坛，民居院中有小的上香用的土台；宫城中有祖庙，民居中要供家谱；皇城中有天、地、日、月坛，民居中要祭拜天地和四方神灵；皇城中有先农坛——先农坛是缩小了的农家耕地。

中国古代建筑艺术，就在这儒家礼法的指导与制约之下，建造得高低远近，错落有致。

西方建筑，也有等级区分，但远没有中国建筑那么复杂。中世纪之前，主要是人神之别，这种区别在中世纪时达到极致。虽然除去人神之别，人与人之间也有区别，例如达官贵人与平民百姓的区别，但其差异并没有中国

封建时代那样大，那形式也没有那么复杂。文艺复兴运动之后，神的地位下降，人神区别都是无关紧要的了。进入近代，建筑差异主要是功能的差异，如商馆与民居的差异，民居与公共建筑的差异等等。人的居所的差异，本质上只剩下贫富的区别，然而，贫者未必久贫，富者亦未必永富，本质上则反映了市场经济的特色。

西方建筑的另一大特点，是注重其功能性与舒适性。如果说，中国古建筑以伦常为本，那么，西方建筑，特别是家居建筑则以舒适为先。

西方建筑的舒适性要求，有它的文化根源，古希腊古罗马时代，即有幸福快乐即至善论者。这和中国的文化传统具有很大区别。中国古来并非没有主张快乐享乐的思潮，但这些思潮，不能成为主流。先秦时代，儒、道、墨、法这样的显学都是反对享乐的，虽然他们反对的理由与方式各不相同。惟有杨朱主张为我，但杨朱的影响，古来最小，并且差不多总是处在受批判的地位。真正主张享乐的，后世大多归入道教一途。西方的享乐以世俗为本，中国的享乐则非进入道教而不得安宁，二相比较，可以知道，享乐在中国历史上，其文化地位也很可怜。而且，享乐既是邪说，幸福则干脆莫谈。诸子百家虽众，幸福二字，很少见的。

古代西方主张幸福快乐即至善论的代表人物是伊壁鸠鲁，他认为幸福与快乐乃是“天生最高的善”。他说：“我们说快乐是幸福生活的开始和目的。因为我们认为幸福生活是我们天生的最高的善，我们的一切取舍都从快乐出发；我们的最终目的乃是得到快乐。”[①]

伊壁鸠鲁虽然代表的只是一个学派，而这个学派，又在众多的古希腊罗马学派中属于出现最晚的学派之一，但作为一种思潮，一种观念，它的影响却是很大的，其命运也和中国先秦时代的杨朱之说大不相同。

幸福快乐即至善，至少在古希腊古罗马的建筑方面已有比较充分的体现，以至于具有权威性的《剑桥艺术史》在说到希腊化时期住宅时，都要说这是“私人生活中的新的奢侈”。[②]

这个时期的建筑，主张布局自由，不受约束。布局自由不但反映了其自由心态，而且各种各样的布局显然更能适应环境和

① 转引自姜国柱，朱葵菊著：《论人·人性》，海洋出版社1988年版，第421页。
② （英）苏珊·伍德福特等著，罗通秀，钱乘旦译：《剑桥艺术史》，第一卷，第122页。

居住者的个人要求。不但布局自由，而且内容奢华，大理石的应用不仅普及，而且讲究。但与东方古建筑的最大区别，还在于它的功能齐全，居住舒适。比如上下水道和浴室的设计，都达到很高的成就。顺便说一句，中国的皇城建筑虽然独步于天下，但是整个北京故宫是既没有浴室，也没有厕所的，其不便之程度，今人确实难以想象。

文艺复兴运动之后，西方建筑的功能性得以更充分的发展，而其居住环境的舒适性也达到新的历史高度。而这正是人文主义盛行的必然结果。尊重人的享乐权力，正是尊重人格的表现。所以，旧时代的中国人，例如林语堂先生，也不禁幽默地引证"三子"之说，即世界上的美事，无过于中国人的厨子，日本人的妻子和英国人的房子。英国人的房子，恰是西方建筑的一个代表，之所以把它和日本人的妻子、中国人的厨子相提并论，因为据说日本人的妻子最是贤慧，中国的饮食最是精致美味，而西方人的房子住起来最为舒适。

三、内通外闭与外通内隔

中国传统文化，对外倾向封闭，从这个意义上讲，中国的建筑文化可以称之为"墙文化。"

中国的墙文化，不仅住宅而已。国家如此，皇城如此，衙门如此，寺观如此，商馆如此，一切居所莫不如此。国家的墙即是长城，万里长城，我中华独有。长城之修在北方，因为北面没有特别的天然屏障，南、东、西面没有修墙，因为有天然屏障在，否则，中国的万里长城会不止于万里。

中国建筑，墙是最大的特色之一，这和中国文化的封闭性有关。尤其和中国的"家文化"有关。中国古代文明，属于家国同构的文化类型，王朝如同一个大家庭，家庭便是一个小王朝。这一点，前面已经说过的了。表现在建筑方面，墙就是这些大小王朝的保护线。

中国的墙文化影响之大，至今依然难于打破。不仅任何政府机关，统统高墙包裹，就是大学、中学、小学，乃至幼儿园、托儿所，也都有围墙保护。而且墙矮了都不好，用铁栅栏之类的代替都不行。中小学校，本是青少年成长的地方，最宜门户洞开，让里面看到外面世界，也让外面的人们看到这些民族的希望。然而不行，非筑一圈高墙不可。

中国建筑的这种传统，最主要的是与儒家礼教有关。君臣有别，不但使皇宫与臣室有了莫大区别，而且使他们各自处于封闭

状态。皇宫禁地，岂容他人涉足。休说涉足，汉代时，臣子上朝甚至不能穿鞋，不能带剑。所以萧何丞相特受宠爱，才准许他“剑履上殿”。

封建礼教中又特别强调男女有别。所以内宫是不容一般男人进入的。皇宫圣地，除去皇帝，几乎任何成年男子都不能进入，所以，皇宫虽大，男性却少，满宫满眼，不是女性，便是太监。

中国古代的墙文化无所不在，只是因为地位不同，而有高低贵贱之别罢了。

但中国传统建筑，并非一味封闭，它的特点在于对外封闭——墙是它的最典型最必要的建筑形态，对内开放——廊则是它的特别的内部通道。

对内开放，当然不是没有限制，“男女授受不亲”，“男女七岁不同席”，小姐的绣楼，男性是不能进入的。但从总体上看，建筑内部是相互沟通的。男性家长，自然有很大的自由，女性家长，自由也很不小。这些自由，不但反映了他们在家庭内部的地位，而且反映了中国古建筑内通外闭的特性。《红楼梦》中的大观园，寻常人哪能随意走动，但史太君却可以任意往来。她老人家想到哪里，就去哪里，跟你打招呼也行，不打招呼也行。这正如中国皇帝的出巡，“普天之下，莫非王土”，他老人家想去哪里，还需要别人的同意吗?

西方建筑不是这样，它们的特色是外通内隔，对外有比较充分的公共活动空间，对内，则不能乱走乱动。

西方人重视公共场所，古已有之。这和古希腊古罗马时代的社会文化有关。古希腊属于奴隶制度下的重商社会，尤其像雅典这样的民主化商城，可以说是近代西方商业社会的远古雏形，虽然它们的历史属性不一样，在重视商业，以工商业为基础社会形态方面确极相似。商业经济必然导致民主，正如农业自然经济必然导致专制一样。而民主形态必然要求政治家参加公共活动，于是公共场所的建设成为社会发展的必然。

古希腊古罗马时代的公共建筑，在罗马时代达到高潮。那个时候，除去神庙建筑之外，公共设施的建筑取得更大的成就。这些设施表现在四个基本方面，即凯旋门建筑、会堂建筑、剧场建筑和浴场建筑。仅以剧场建筑而言，其成就已足以使后人惊叹。彼时的剧场、竞技场，不但向公众开放，而且政府和国家领导者还经常出资组织盛大演出。因此，这些剧场的规模很大，大都

市有大剧场，小城市也有在现代人看来规模同样可观的剧场和斗兽场。这些公共演出场所，可以容纳数千乃至上万观众。最大的竞技场甚至可以容纳四五万人，和现代的中型足球场相差无多。其中著名的剧场与竞技场包括罗马马斯拉斯剧场、罗马剧场和科洛西姆竞技场等。这些大剧场将以人类智慧的名义永远载入史册。

西方建筑的对外开放性，还与基督教文明有直接关系。基督教文明属于跨国界跨民族的国际宗教组织，其在中世纪的权威与影响，也在欧洲一般国家政权之上。在相当长的时期，政教不分，它还兼有世俗政治权力。基督教的这些特性，使得西方人的公共活动远比古代中国人的公共活动为多。老子说："鸡犬之声相闻，老死不相往来。"正是传统农民生活的生动写照。一个传统的中国农民，他不需要参加什么公共活动，所谓公共活动，也不过是赶集市，逛庙会，过年节，放爆竹而已。西方人就不一样了，他们信奉基督教，要定期定时去教堂作礼拜，而且婚丧嫁娶都与宗教相关，于是公共场所包括宗教在内的公共建筑便成为西方建筑的主流性项目。

进入近代以来，工商业得到更充分的发展，而近代西方工商业属于世界性产业，不但与传统农业划清界限，而且和古希腊时代的商业活动也有质性区别。商业的发达，人文主义的出现，近现代民主国家的建立，市场包括世界性大市场的形成，交通尤其是水上、陆上和空中交通的交相发展，加上通讯事业的空前发达，于是，公共建筑的发展也出现前所未有的历史机遇。可以说，西方近现代文明正是公共建筑艺术的黄金时代。自17世纪以来，西方出现的大建筑师、大设计师和杰出的历史性建筑，都呈现成团崛起的态势。这种态势，正在全球范围日益得到共鸣和发展。

但是，西方建筑艺术的另一个特色，却是对外开放，而对内隔离。不论是公共场所还是私人住宅，都非常强调给个人以自由空间，强调不能因为一部分人的原因而影响另一部分人的自由和安全。比如公共厕所，就要把每个便位封闭起来，入厕的人有享用独立空间的方便。这一点和中国人传统公厕有很大区别，所以一些西方人来中国，便觉得大为不便。而已经习惯中国旧式公厕的中国人，却不以其为然，很多老北京人，还要在上厕之时，谈笑风声，不但不觉有什么不方

便，反而觉得很自然很方便。

又如，西方民宅，父母与子女，包括成年子女要分居室的。父母进儿女的卧室，也要先叩门以征得同意，否则便是不礼貌。而保持这些独有空间的不受干扰则被公认为个人的隐私权。这在传统的中国人那里同样不被理解。儿子难道应该向父母要隐私权吗?臣子应该向皇帝要隐私权吗?父叫子死，子不死就是不孝，君叫臣死，臣不死就是不忠，还能有什么隐私权呢?但从历史发展趋势看，中国式的墙文化虽然未必即日可解，但有关隐私权与公民权的正当要求，则正在被社会所日益接受。大约未来的中国建筑——无论是公共建筑还是私人住宅，在这个方面都将有良好表现。

四、线型艺术与几何艺术

从主要倾向上看，中国建筑艺术属于线型艺术，西方建筑艺术属于几何艺术。但这是比较而言。实际上，线与点既不可分，线与形也不可分。中国建筑既需要几何，西方艺术也并非不重视对线的研究，但从其倾向与主导方向考虑，中、西建筑确实有线型艺术与几何艺术的显著区分。

中国艺术，最重视“线”的应用，线是中国艺术的精灵，这一点，我在中国艺术精神一章中已然述及。中国艺术重视线条，以书法最为典型，但并非独书法而然。实际上，中国绘画与西方绘画的主要技术区别也在这个地方。中国绘画最重视线的运用，而西方绘画更强调对几何图形的构思与安排。中国建筑同样是运用“线”条艺术的宝库，“线”型艺术不但是中国建筑艺术的特色，“线”的作用，几乎近于中国传统建筑艺术的生命。

中国建筑的线型艺术风格，与中国天人合一的建筑思想有直接关系，又和中国建筑不向高空发展而向平面发展的思路有密不可分的联系。因为设计者追求天人合一，所以孤立的建筑不多见。不像西方建筑那样，建筑只是建筑，主要考虑它的功能，而不是它和自然景色的关系。建筑向高空发展，必然需要几何图形的科学应用，而建筑的平面发展，线的使用必然居于重要地位。

此外，中国又有风水传统，风水属于迷信，但有些合理内容。而风水的要求，首先是判断建筑自然环境的优劣，或临水，或近山，或避崖，或远谷，或将门的朝向略作改动，或将房基的位置左右迁移，凡此种种，都为中国建筑艺术的线型发展提出必

要的要求。

我们欣赏中国古建筑，最主要的不是确认其主体空间，而是摸清其行进路线。线是中国建筑的灵魂，也是中国建筑的魅力所在。路的职能在于通达，而中国建筑中路的使用，却贵在曲折。凡可以称之为艺术品的中国建筑，在路的安排上必多奇思妙想，甚至可以说奇思迭出，妙想无穷。有直路，有弯路，有大路，有小路，有明路，有暗路，有曲径通幽，也有青云直上。中国建筑重视廊的作用，廊也是路。重视墙的作用，墙也是路。重视假山的设计，洞穴的安排，山也是路，洞也是路。路有远有近，有舍近求远，也有避远就近。路有直，也有曲，有弃曲就直，也有变直为曲。好的道路，讲究越走越有滋味，而奇异的构想，在于使你既入幽径，便有些南北不辨。

而路的艺术正是线的艺术，偏中国建筑，不向高空发展，追求平面自由。而平面发展，无线则不通，于是线的艺术，成为中国建筑的关键。线的使用千变万化，线正则使人感觉威严，线宽则使人感觉凝重，线曲则使人感觉美妙，线虚则使人感觉空灵，虽是一线之势，但有百倍精神。

中国建筑艺术走平面发展之路，有它内在的历史原因。因为中国是个农业国家，农业多在乡村，平原正是农业的黄金地域，其建筑材料宜于用木，难于用石，所以，平面发展更合其社会需要。中国从来不是宗教国家，宗教建筑虽然有特色，难于主导世俗文化的发展。西方建筑，有自开工至峻工用去几百年时间的，反正上帝永在，时间长些也无所谓。中国并非宗教国家，西方式的宗教建筑道路在中国走不通。农业自然经济，又必然使农业人口处于分散状态，而分散的农户，自以平房、草房、土房为其基本建房模式。加上中国儒学的影响，平面建筑更易于表现尊卑贵贱。如此等等，使中国建筑艺术自然而又必然地走向平面发展、线型风格的道路。

中国传统建筑，最妙在于园林。园林不须方正，甚至反对方方正正，这正好弥补了中国庭院建筑的某些不足。园林需要山水树木，而山水树木讲究错落有致，这又弥补了庭院建筑的某些不足。中国园林同样遵循的是线型艺术的路径，不过那线变得更其优美，更其富于变化，更其生机勃勃，也更其耐人寻味。《红楼梦》第七十六回，题目叫做“凸碧堂品笛感凄清，凹晶馆联诗悲寂寞”。凸凹二字，最有情趣，在此留连的主人公，也是

《红楼梦》中最可爱的两位女子:林黛玉与史湘云。如此美人,这般美景,惟有这美景配得上这样的女子,惟有这样的女子才消受得起这样的景色。只可惜,生当末世,虽美景非常,却唯有怨笛凄清,虽然诗才八斗,竟至寂寞以终。倒是这二位才子评说这凸凹二字的妙处,讲得极为精彩。而且那些议论,恰恰合于中国建筑艺术的圭臬。曹雪芹先生借湘云之口这样写道:

"这山上赏月虽好,终不及近水赏月更妙。你知道这山坡底下就是池沿,山坳里近水一个所在就是凹晶馆。可知当日盖这园子时就有学问。这山之高处,就叫凸碧;山之低洼近水处,就叫凹晶。这'凸''凹'之字,历来用的人最少,如今直用作轩馆之名,更觉新鲜,不落窠臼。可知这两处,一上一下,一明一暗,一高一矮,一山一水,竟是特因玩月而设此两处。有爱那山高月小的,便往这里来;有爱那皓月清波的,便往那里去……"[①]

史湘云的评述,既可见她才女之情,又可见这建筑之妙。偏她这几句话,说到黛玉的心中去了。为什么,因为黛玉回答她说:"实和你说罢:这两个字还是我拟的呢。"[②]

真可谓是"英雄所见略同"了。

西方建筑艺术不走平面发展的道路,主要向高空发展。西方建筑艺术也不走线型艺术的道路,它需要在适用几何艺术方面潜心创造。

西方建筑的几何型艺术特色与他们的建筑形态的追求有关,也与其文化品性有关,还与其地理环境有关。所谓与建筑形态的追求有关,即西方建筑艺术不求平面发展,要向高空发展。平面发展以"线"为宜,高空发展,自然须追求几何图形的安置与变化。所谓与文化品性有关,主要是前面提到的神学的影响,神学需要庄严,平面发展难以体现这种庄严。即使像我国这样以线型艺术著称于世的国家,因为佛学文化的需要,还有众多的石窟形象存在。何况基督教的传教方式,比之佛学更凌厉化一,不容有异教存在。所谓与地理环境有关,即西方不像中国,古希腊古罗马地域环境与中国平原地区的地域环境差别尤大。它们近山近水,惯以石料作为基础建筑材料,于是因性而发,向高空发展,成为建筑艺术的主流。当然,

①② 《红楼梦》,人民文学出版社1982年版,第1085、1086页。

西方建筑的形成未止于上述几个原因，但即使只有这几方面原因，也足以促使西方人走上与中国人截然不同的建筑艺术道路了。

西方建筑重视几何图形的运用，同样达到名作迭出，运用自如的境界。举凡长方形、正方形、圆形、半圆形、三角形、棱形、锥形。凡有形者，必有其用，凡用形者，必显其美。在图形的安排方面，对称、不对称、半对称，以几何型艺术造就出一座又一座杰出的建筑体。

不仅如此，西方建筑既向高空发展，其对色彩、透视、通风、上下通道以及各种辅助设施的考虑，都比建筑物向平面发展更为复杂。工艺巨匠的能力恰恰表现在对这些图形的巧妙安排与合理使用上，务使其达到坚固、美观，富于理想与个性。线型建筑艺术妙在科学地利用环境，因山而山，因水而水。几何建筑艺术则重在安排比例，唯有各个图形的比例适当，才能在凹凸、点面、方矩、表里诸方面取得最佳实用视觉效果。因此，西方建筑家特别注重对黄金比矩形的使用。所谓黄金比矩形，最早的理论研究者应推古希腊时代的毕达哥拉斯，他认定的由0.618表示的黄金比矩图形，在西方建筑史上起了巨大的启迪引导作用。

到了文艺复兴时代，新兴的建筑师尤其重视图形的比例与秩序。著名建筑艺术家阿尔伯蒂、赛利奥等人更认为所谓建筑，其实就是将数学转化为空间单元的艺术。帕拉弟奥1570年发表了《建筑四书》，其中提出7种“最优美、最合于比例的房间”。[①]即“正方；$\sqrt{2}$矩形；3∶4；2∶3；3∶3矩形；$\sqrt{4}$矩形；圆形。”[②]

这些典型的建筑形态，可以称之为文艺复兴时期建筑艺术的一些范式，它规整而有讲究，合乎科学逻辑却又变化万端。但这些范式很快为后人所打破。例如赛维就认定，只有不受这些范式的拘束，自由使用“任意形”，才是真正的“现代建筑语言”[③]。

实际上，所谓“任意形”，不过是几何图形艺术的灵活性与创造性乃至另类性应用而已。正如中国人的线型艺术，直线也是线，曲线也是线，静线也是线，动线也是线，管你龙飞凤舞，总有一线在其间。试问曰：几何能几何？答曰：几何变幻即无穷。

①②③ 转引自《建筑艺术论》，安徽教育出版社1991年版，第95页。

五、木质结构与石质结构

很显然,中国传统建筑属于木质结构,虽然,并非真的全用木料建造,基本的建筑材料,是木与砖,所以一般亦称为砖木结构。顺便说,砖的应用,在中国可谓源远流长,而且其工艺之佳之妙之绝,在人类历史上都是罕见的。长城砖自然也是一大成就,但故宫太和殿使用的砖块,尤其光洁严整坚牢,几与石料相比。而且这种工艺现在已经失传。但最能反映建筑特色的还是对木料的使用。中国传统建筑,以木料的使用,构成其骨架。不但骨架,其外形的审美功能亦主要由木质材料承担。以木为骨,以砖为肉,故而称中国古建筑为木质建筑倒也理由充足。

中国历史上也有石质建筑的杰作,最令人自豪的首推安济桥,即广为人知的赵州桥。但石质建筑不能构成中国古建筑的主流。而且,依照中国大建筑思想家梁思成先生的见解,"中国数千年来,始终以木为主要构材,砖石常居辅材之位,故重要工程,以石营建者少。"[①]梁先生认为造成这种态势的原因有二:第一"匠人对于石质力学缺乏了解"。因为缺乏了解,所以,常用用木之法而用石,"如各地石牌坊、石勾栏等所见,大多凿石为卯榫,使其构合如木,而不知利用其压力而垒砌之,故此类石建筑之崩坏者最多。"[②]第二是"垫灰之恶劣"[③]。这其实也是以用木之法而用石,其结果,石质建筑反而出现不如木质建筑坚实耐用的奇怪现象。

中国人不以石质建筑为发展方向,除去梁思成先生讲的原因之外,还和中国是一个历史极其悠久的农业自然经济国家有关系。中国国土虽大,山岳虽多,但所有政治、军事重镇,几乎全在平原地带。平原建筑,发展木质建筑,不但易于取材,而且成本也低。取石既难,成本又高,民间很难承受,其社会基础受到严重限制。

大约任何一种文化,如果不能得到社会特别是社会基础层面的承认,则其发展必然没有后劲。纵然有些卓越的人物,终究抵不过大众的意志去,这是"接受美学"的一个基本原则。中国古代建筑师们,对石性知之不多,对木性却极为精通。中国木质建筑艺术,在传统建筑这个范畴内,可说登峰造极,出神入化。其代表性作品,如天坛祈年殿,故宫的角楼,都是至今保存完好的经典性作品。祈年殿不但造型

①②③ 梁思成著:《中国建筑史》,百花文艺出版社1998年版,第17页。

奇异，而且很能反映天坛主要建筑的审美需要。其色蓝，其形圆，其顶高，其势伟。蓝是天的正色，圆是天的形状，高是天的特性，伟是天的象征。这样一座伟大建筑，全然用木料造就，没有用一根铁钉，或者一种铁料。其工艺之高超，构想之精绝，令人叹为观止。角楼则玲珑百态，紫禁城四个转角处，各有一座。每座共有24个角，故称角楼。中国建筑使用飞檐斗拱方面最具匠心，而角楼虽小，却在这方面有新的创造性尝试。这好比一位丹青大师，本来是山水画的高手，偏在不经意间，便画了几只秋虫，几株花草。秋虫虽小却精气十足，花草虽微却生意盎然。可惜的是，木质建筑容易损坏，中国古建筑中，多少精品妙品，几经战乱火灾，已无迹可寻。

西方建筑以石质为主，其运用之妙，同样超凡绝俗，鬼骇神惊。不仅此也。因为石质建筑的需要，自古希腊时代起，便对石性有精深的理解。罗马时期，更发明和大量使用了混凝土。混凝土的使用，堪称人类建筑史上的一个大革命。毕竟木也罢，石也罢，它所代表的主要是特殊的天然品性，而砖与混凝土则代表了人的创造。砖的创造，于木质建筑时代最称风流，混凝土的发明则不但促进了西方古代石质建筑艺术的流行与飞跃，而且为近现代人类建筑的发达提供了极好的材料基础。

没有对石性的精深理解，就不会有混凝土的诞生，而没有混凝土的发明创造，则人类现代的建筑历史，便有可能重新改写。混凝土的意义，实在非同小可。

中西方建筑艺术至少有如上种种差异，而它的明天，将成比翼双飞之态，那前提是彼此深入了解，且能相互融通，又不失去文化之“我”。

中西戏剧艺术比较

中西戏剧有共性，也有个性。只讲差异，不算全面。但是比较其不同，正是揭示各自特色的最好的方式。黑本黑，白本白，黑白都是颜色，这就是二者的共性。黑白对照，使得黑者愈黑，白者愈白。

戏剧在传统艺术中，属于综合性艺术，又是传统艺术中最高表现形式。因此，中西戏剧比较是一项十分复杂的工程。单是唱腔比较，就足以写几本学术著作。这里站在大文化的视角上，就其主要之点，进行些比较研

究。

一、表演形态比较:综合性艺术与专艺性艺术

中西戏剧,在表现形态方面差异很多,但其基本的差异,在于中国民族戏剧属于综合性艺术,西方戏剧则属于专艺性艺术。

所谓专艺性艺术,是说戏剧表演要素的专艺化。戏剧表演要素,一是语言,二是动作,三是音乐。这三大要素,在古希腊时代的戏曲中,并未全然分开,虽以语言为主,但也有伴唱存在。中世纪之后,西方戏剧不但发生巨变,而且三大要素各成一系,从而形成西方戏剧的专艺化局面,进而不同的戏剧表演要素形成不同的戏剧剧种。

语言艺术的专艺化——话剧;

动作艺术的专艺化——舞剧,例如芭蕾舞剧;

音乐艺术的专艺化——歌剧。

不但形式不同的剧种,而且剧种与剧种之间,各成体系,互不相扰。话剧是只说不唱的,要唱,也是根据剧中情节的需要,那水平,一大半也是业余水平。舞剧例如芭蕾舞剧则以舞为本,不说也不唱。中国人排现代芭蕾舞《红色娘子军》,保留了原剧种中娘子军的一段唱,倒也觉得新鲜别致。但这种改变,并不能反映芭蕾舞的传统。歌剧则以唱为本,没有多少舞蹈动作,也没有话剧那样的语言。西方现代歌剧的几位大师,因为嗓子奇佳,身材魁梧过人,要舞也很难舞动的。

中国民族戏剧走的是另一条道路,中国戏剧不是专艺化艺术,而是综合化艺术。例如中国的京剧,最讲究四功五法,四功即:唱、念、做、打;五法即手、眼、身、法、步。别的民族戏曲,具体的表演要求,或者略有差异,但在综合艺术这一点上,均没有什么两样。

中国戏剧的综合性,对演员提出很高的要求。一个好的演员,非从幼年开始学习训练不能成全才。优秀演员,不能只专一艺,而应该四功皆备,全面发展。比较理想的说法,叫作文武昆乱不挡。当然,好演员不见得样样杰出,但基本功全面乃是最基本的要求,只通一艺的演员,哪怕你唱得再好,或者动作再美,也只能归入二流三流,或者干脆算是业余水平。

中国戏剧初到西方时,西方人表示不理解。其中一个原因,就是中国戏剧的连说带唱。比如

《赵氏孤儿》，程婴为救孤儿，献出自己的孩子，这是多么痛苦的事。然而，演员当此之时，不但要说，而且要唱，一唱就是一大段。这种表现方式，西方人不能理解。虽然说，“鸟之将死，其鸣也哀；人之将死，其言也善”。但悲痛至极，还要高歌一段，似乎有悖常理。殊不知这正是中国戏剧的特点。中国戏剧中也有专以道白和动作取胜的剧目，前者如《连升店》，后者如《三岔口》，但是更多的剧目，是要表现演员的全面才能的。不说不足以言志，不唱不足以抒情，唱、念、做、打，缺一不可。

西方戏剧走专艺化道路，看似不如中国民族戏剧的综合艺术难度大，其实这是误解。西方戏剧的特点，是将其专门性艺术给以最大限度的开发，而且围绕这种开发，调动一切科学技术手段，从而使这门艺术达到它可能达到的历史最高层次。比如西方歌剧的唱，不是平平常常地唱，不是单凭一条好嗓子地唱，不是仅靠经验性科学地唱，而是通过科学练声，科学发声，加上科学谱曲，科学配乐，从而使这“唱”达到理想状态。我们听现代西方三大歌王的演唱，不论懂多懂少，差不多都会产生石破天惊之感。即使很不熟悉西方音乐的人，大凡听了巴赛罗纳奥运会开幕式帕瓦罗蒂和他的同仁的演唱，也很少不被其优美的声腔与旋律所感动的。

西方舞剧例如芭蕾舞，同样达到极高的专艺化程度，而且同样需要科学化训练，同样需要科学设计，科学伴乐。单说芭蕾舞演员的选择，已经是难上加难，百里未可挑一，甚至千里未可挑一。其训练之艰苦，也是寻常人难以想象的。唯其如此，其舞蹈才能达到那样的层次。懂得这舞蹈的人，观看高水平的芭蕾表演，如痴如醉，其乐无穷。

西方话剧则是语言艺术的极致，其中最伟大的经典性人物则是莎士比亚，但未止莎翁一人而已。西方民族众多，国家也多，几乎各个民族都有自己的话剧保留剧目。不懂得西方语言的人，很难真正领悟到其话剧艺术语言的美妙。就是懂一种二种西方语言的人，也无法对所有西方语种的话剧得以最充分的欣赏。但是，即使你一种西方语言也不懂得，只要有点艺术天分，但凡看过莎士比亚、莫里哀、席勒、萨特话剧剧本的人，都会体会到那语言的感染力，表现力与震撼力，大有文若天成、美不胜收之感。

中国民族戏剧因为属于综

合性艺术，在专艺化方面似乎比不过西方戏剧，但这并不证明中国戏剧的专艺水平不高。相反，中国戏剧的综合性要求建立在专艺性艺术的基础之上。中国戏曲中既有特别精美的唱腔，又有特别传神的语言；既有特别繁复优美的动作，也有高难度很惊险很刺激却又不失美感的舞蹈与武打。——西方舞剧只有一“舞”，中国戏曲“武”、“舞”具佳。以唱腔论，程砚秋的优秀唱段，可入世界经典唱腔之林；论舞蹈，梅兰芳先生的天女散花舞亦有独到的意境；论动作，马连良先生的潇洒自如已臻完美的化境；论语言，周信芳先生的一些经典作品完全可以与西方话剧媲美。比如麒派《四进士》中三上“公堂”的道白与对白，可说有声有色，声情并茂。

以各项专艺性艺术作比较，可以这样说：

中国戏剧的唱腔或不如西方歌剧的唱腔更系统更科学，但它具有超前性，因为中国民族戏剧的唱腔，“板” 是死的，“腔”是活的，这一点，颇合西方现代某些流行音乐的口味。

中国戏剧的舞蹈或不如西方舞剧的舞蹈更规范更严谨，但它具有兼容性。说不定哪一天，它就可以把一些与它的传统毫不相干的内容吸收过来，以为“我”用。

中国戏剧的语言或不如西方话剧的语言更精纯更考究，但它具有可塑性，中国民族戏剧的语言堪称一座民族语言文化的宝库，一经注入新的内容与动力，它将重新焕发出巨大的青春活力。

二、表演风格比较：写意性与写实性

丹纳评价莎士比亚的时候，曾说：“风格阐明了作品；只要风格显示了天才的主要面貌，就可以显示其他一切方面。我们一旦掌握了艺术家的主导才能，我们就会看到他那有如花朵般的全部发展过程。”[①]

这里只需增添一句，风格不仅可以显示天才的主要面貌，也可以显示戏剧的主要面貌。

中国民族戏剧的基本风格是它的写意性，西方戏剧的基本风格是它的写实性。

中国戏剧的写意性风格，可说无所不在。现代青年演员学习京剧，先生们总是谆谆告诫他们，要演人物，一定要学会演人物，而不是卖弄技巧。这说法，也引出不同意见。演人物固然不

① 张可译：《莎士比亚研究》，上海译文出版社1982年版，第93页。

错，但问题是用什么方法去演人物。话剧也演人物，歌剧也演人物，舞剧也演人物，但演与演有不同。同为西方戏剧，还有这样的区别，中国戏剧另成一体，只说演人物，不免失之空泛。

实际上，中国民族戏剧，首先是学习技巧，这是第一步。然后琢磨戏理，琢磨戏理当然就包括演人物的意思在内，这是第二步。技巧已通，戏理已明，然后是运用技巧表现戏理，这是第三步。没有技巧，则一切无从谈起。若论对人物的理解，一般戏曲家比不过评论家，更比不过史学家、文学家，但是后者未必能够演戏，甚至未必真正懂戏。演员首先是表演者，而表演是一门专门的技艺，技艺不成，一切皆成空话。所以，成功的艺术家既要戏理明，又要对戏曲艺术有深刻的理解。既不但懂剧情，而且知戏理，尤其精戏艺，综合吐纳且创造性发挥，于是，演艺可以成功，流派可望出现了。

中国戏曲的写意性，包括方方面面。因为风格本身是完整的又是不能破坏的。写意既是中国民族戏曲的基本风格，那么，无论唱念做打，都要通过写意性风格去完成。而且无论多么激烈、悲伤、痛苦或疯狂的表演，都要合乎写意性。所谓意到而止，演员这样去演，观众也这样去看。意境到了，便给掌声。尚派《失子惊疯》，有非常好的水袖表演，一个失去儿子的女疯人，哪有这样的本领，就是完全正常的人，怕也没有这功夫。但因为这是戏，所以她的疯要用舞来表示，如果演得和真疯子一样，那就不是戏，而是电影了。又如《孙悟空三调芭蕉扇》，行者取扇不得，变个小虫钻到铁扇公主肚子里去了。要扇不借，在公主肚子里耍拳，公主疼得了不得。对这个情节，《西游记》上是怎么写的?书中写道：“行者”却把脚往下一登，那罗刹小腹之中，疼痛难禁，坐于地上叫苦。行者道：‘嫂嫂休得推辞，我再送你个点心充饥！’又把头往上一顶，那罗刹心痛难禁，只在地上打滚，疼得她面黄唇白，只叫‘孙叔叔饶命’。”“心疼难禁，只在地上打滚，”以及“面黄唇白”，用写实的方法不好表现，或者没法表现，电影可以化妆，或者来个大特写，京剧全然用翻打舞蹈完成，而且不止于“地上打滚”，“面黄唇白”而已。虽然疼得要命，却又艺术十足。演者不失其意，观者会心颔首，情娱观赏之间，竟成一段好戏。

中国戏剧的写意性风格的基本要求，是一切表演手段，都

不要落“实”，落实了就失去它固有的表演韵律。用一句形象的话讲，即中国民族戏曲的表演，都应做到无声不乐，无作不舞。只要有声音，便该合乎乐律，只要有动作，就该合乎舞法。不仅如此，中国民族戏剧的任何动作，几乎都有打击乐器相配合。出场便有锣鼓点，跑不到点上，便是出了“错”。从这个意义上看，不仅是无声不乐，无作不舞，而且是无作也乐，无音也舞。大艺术家常有打破常规的地方，好似不合旧有的锣鼓规范，但其本质，依然是中规中矩，以不合而合，求其异彩而已。戏剧表演中，也有无乐的独白、独唱，但那是特例，目的在于表现“此处无声胜有声”的戏剧效果，本质上还是要回到无声不乐，无作不舞的规范中去。因为有这样的表演特色，其写意风格便有了基本的保证。

中国戏曲的写意性，不但是普遍性要求，而且有必要的手段作保证。所谓必要的手段，就是程式化或虚拟化的表现方式。程式化与虚拟化其实也不能完全分开的，二者之间，或者你中有我，我中有你，或者从这个角度看便是虚拟，从那个角度看便是程式。例如表演上楼梯，舞台上没有楼梯，是靠演员的表演，动作到位了，楼梯就出来了。这个楼梯是虚拟的，而上楼梯的动作是程式化的。所谓程式化的，即无论哪一位演员上楼梯都要用近乎相同的动作。否则，你一个上法，他一个上法，程式没了，演员便无法把握这个动作，观众也是看不懂的。但是，只有程式与虚拟式表演还不够，中国民族戏曲的表演风格，其实是一个系统工程。它不是靠某一种或两种手段，可以概括的。中国戏剧的写意性风格，至少可以分解为以下6个方面进行探讨，这6个方面，亦可成为对中国写意性戏曲风格的解析。

1. 角色——行当化

无角不成戏，正如无人不成社会一样，没有角色哪有戏演。但中国民族戏剧的角色是以行当划分的。不同剧种，行当的设置有多有少。最有代表性的京剧，有四大基本行当，和十几个小的行当。四大基本行当。即生、旦、净、丑。旧时讲“生、旦、净、末、丑”，随着历史的演化，末行已大多归人生行。故生、旦、净、丑，成为基本的京剧行当。四大行当下，还有细的划分，如生包括老生、小生、武生等，旦包括青衣、花旦、老旦等，还有类乎青衣与花旦之间的花衫等。净包括铜锤——亦称黑头或大花脸，架子

花，武花脸等。丑包括文丑、武丑。文丑中又包括方巾丑、袍带丑、茶衣腰裙丑等，武丑亦称开口跳。

行当不少，但比起戏曲人物来，毕竟少多了。京剧剧目有几千出之多，剧中的人物数量更多，用区区四个基本行当，十几个小行当就能包括吗？梁山108位好汉，堪称一人一面，各有风采不同，你用四个行当去表现，不显得手段贫乏吗？何况说，梁山戏只不过是京剧中的一小部分。

然而，以行当划分角色，正是京剧也是中国戏剧的特色。因为行当划分角色，才保证了中国戏剧的写意性要求。一个人物，先归行当，一个演员，也归入行当。好比中国传统山水画，要说只有一种墨色，墨色固然有浓、淡之别，但终究不过是墨色而已。而中国艺术的妙处就在于，它能在特定的艺术格局中体现自己的个性。墨色虽只有一色，表现力却是千变万化。基本行当虽然只有四个，却能反映出成千上万不同的人物和不同人物的个性。

四个行当要说确实不多，但西方心理学划分人的基本心理类型，也不过四种。古希腊时代，就是四种，到了现代，还是这样的划分。要说全世界的人口，活着的都有50多亿，你用四种基本性格类型去划分，怎么能够够用。然而，够用的，基础如此，再加变化而已。

中国戏剧行当的妙处也在这里，行当是基础性划分，有了行当，再加点化。所以，虽然诸葛亮、黄忠、伍子胥、肖恩、杨令公、宋士杰、汉献帝、寇准都划入老生行当，但老生与老生也有区分。不但有区分，而且表演起来，个个特色鲜明。诸葛亮的智慧与潇洒，黄忠的忠勇与好胜，肖恩的外柔与内刚，杨令公的忠烈千秋，宋士杰的侠肝义胆，汉献帝的软弱与悲愤，寇准的幽默与正义感，人物性格，如诗如画。

然而，这一切都不是写实的，而是写意的，这意就表现在行当里。行当代表一种风格。管你什么人物，只能在这行当中去表现。行当的定位，自然不是生活的定位，虽然它也源于生活，却又把生活艺术化而且意境化了。

2. 表演——程式化

中国民族戏剧的写意化风格，不但需要行当的划分，而且特别强调表演的程式化要求。行当是对角色的定位，程式是对动作的定位。一个角色来了，好，先给他行当定位。比如李

逵，归入架子花，但架子花的具体表现方式呢?还是需要程式和程式的使用。程式不以行当而划分，但因行当不同而各有特色。也就是说，基本程式是固定的，不论哪种行当，都应该按程式表演。但程式的运用又是灵活的，行当不同，甚至角色不同，又有所改变。比如花旦多用兰花指，花脸就不能用兰花指。同是迈台步，小生的台步就高，因为他年轻气盛；老生就低，因为他已经没有那些气力了；武生就急，红净就稳。张翼德出场，不热闹也要热闹，关云长出场，就不要那般热闹，但须大将军八面威风。

动作讲程式，表情也讲程式。无论悲、欢、离、合，无论喜、怒、哀、乐，都必须合乎写意性风格。哭固然要哭，但不能放声大哭，和真的大孝子哭先人一样，那就不是艺术了。笑固然要笑，但要笑得有戏剧性，既不但以笑表情，尤要以笑表“美”。怒则固然要怒，但不能真的破口大骂，或者真的暴跳如雷。大花脸之怒，可谓怒之极矣，架子花之怒，可谓怒之烈矣，然而，不要忘了这是戏。乐则固然可乐，但只能是戏曲之乐，而不是生活之乐。生活之乐可以乐得透不过气来，可以乐得前仰后合，可以乐得肚子生疼，可以乐得躺在床上打滚。这些在戏台上都要不得。乐作为戏曲表演并不逊于生活，甚至比生活中的乐还更其丰富，但它的性质是表演。所以，乐固然有各种各样的手法，但是不影响表演，不因为乐而使戏受影响，而应该通过乐的表演使戏更有看头。

程式，对于中国民族戏剧表演而言，几乎无所不在。而且程式化其实就是写意化。比如表演吃饭、饮酒、登山、涉水、走、跑、追、逃、跳、摔跟头，统统都是程式化的。无山而登山，就靠表演，没水而涉水，也靠表演。《打渔杀家》中的肖恩，挨了贪官的责打，又急又气奔回家来，不小心摔了一跤，这一跤须用一个“吊毛”表示。真的摔跟头哪有这般好看。何况摔倒的正是一位能忍能让终于忍无可忍让无可让的老英雄。但京剧的写意要求如此，惟有这样表演，观众看着才能认可。又如《打金砖》，为着表示汉光武又惊又吓又悔又恨的心情，跌摔翻扑，满台生辉，实际生活肯定不是这样。程式帮助演员，从而成为写意化表演的必备技能。

3. 演员——流派化

首先是行当，然后是程式，那些表演大师们将二者有机结合起来，并且根据本身条件给予

独特性系统性且又个性鲜明的创造，于是产生流派。流派是中国民族戏剧进入表演成熟期的表现，也是戏剧繁荣且达到一定水准的反映，又是中国式写意性表演的必然结果。

西方戏剧，没有听说过有流派的区别，虽然说100个演《哈姆雷特》的演员，会有100种理解，但《哈姆雷特》只是《哈姆雷特》。中国民族戏剧，具有写意化特征，因而，演员的创造，具有更为广阔的空间。演员可以根据自己对戏的理解，对人物的理解，对行当的理解，对角色的理解，对程式的理解，对唱腔和音乐的理解，包括对服饰以及其他种种方面的理解，并且风格独特地把这些理解个性鲜明地表达出来，如果这些理解和表现确实与众不同，而且得到别人的认可，那么，一个新的流派就此诞生。

同样的戏，同样的角色，同样的程式，因为演员的理解和表现不同，就能产生不同的流派，这是西方戏曲中没有的现象。这也如同中国书法或者绘画。同样的汉字，同样的字体，因为书写者的理解和创造性不同，就可能产生不同的体式，例如楷书中的颜体、柳体。同是一座山，同是山水画，因为作画者的理解不同，又可能产生不同的画派。中国艺术的这种特性，正是中国艺术家追求意境的结果，又是中国艺术写意性特征所必然引出的创作现象。

流派的出现，极大地丰富了中国民族戏剧的艺术性。同一出戏，因为流派不同，就有不同的处理；同一个角色，因为流派不同，又有不同的理解。以至同一场戏，可以不同流派共同登场，如梅、尚、程、荀四大名旦合演《五花洞》。角色只是一个，演法可能两样。诸葛亮虽只有一个，但马、谭、杨、奚各有创造。《玉堂春》，四大名旦人人擅长，而且各有风采。于是便有了本门本派戏，又有了各派专有的戏，还有了不同派别争奇斗艳的戏。而这一切，无疑都使中国民族戏曲更其具有生命活力。

值得一说的是，流派的兴盛反映了戏曲的兴盛，而流派的衰落也就是戏曲形态的衰落。如果总也不能有新的流派诞生，多数流派都后继乏人，那么，这个剧种即使可以勉强生存，其老态龙钟之相也就无法掩饰了。

写意者，以心写物之谓也。戏曲表演艺术家能以“心”感受戏剧与人物，便有产生流派的可能。而一个学习戏剧的人，惟有在行当、程式和流派三方面都能

恰当定位，他的表演才算真的有了坚实的基础。至此，师傅已然领进门，日后修行就看自己了。

4. 服饰——舞美化

戏剧服饰源于生活，但又极其夸张。京剧服装的主要基础样式是明代服装，但不全然如是，例如表现少数民族妇女，常常就是清代服装的舞美化。服装之外，如髯口头饰都是很重要的内容，但其方式，同样是舞美化的。

戏剧服装的舞美化，正是满足和符合写意化要求的结果。以服装——专业术语叫“行头”——为例，真的服装，无论哪朝哪代，也不会是舞蹈的样子，衣服既不会如此之肥，水袖也不会如此之长，玉带如又不会如此之宽大，靴底更不会如此之厚重。真的武将，总不能带着那么四杆又高又长的护背旗上战场。就算最喜欢宽大服饰的儒生，也不会穿着此等长袖宽衫的衣服东奔西走。而这一切，正是舞美化亦即写意化的要求。否则真的顶盔掼甲，就没有舞美可言。武打真动刀枪，也就不能算是戏曲艺术了。旧时演戏，确有牵着真牛上台的历史，但那纯粹是为了讨个噱头，其实与艺术无干。真的艺术，追求的乃是艺术的真实，而不是照搬生活。惟其不照搬生活，虽然关云长挥舞的大刀只不过是一个样子，观众反而觉得其威风自在，而高宠挑滑车的大枪，虽然大到枪头已经全然没了枪形，人们却看着舒服。

中国民族戏剧的服饰，全要为舞台美艺术美服务，所以，尽管生活中的中国人是绝然不会长一副火红的胡须的，但孟良的胡子确实是火一般的颜色。而那些悲愤欲绝的女子，水袖也不妨五六尺长，甚至七八尺长，但见满台飞舞，耀眼生辉。

5. 脸谱——符号化

脸谱是中国民族戏曲的宝藏，其文化价值与艺术价值都是不可限量的。脸谱既是中国戏曲的有机组成部分，又可成为独立的艺术门类。现代人有将脸谱画片专门作为装饰品的，也有以脸谱为基本图饰做成表演服装的，还有专门研究脸谱和收藏脸谱的人，可见脸谱艺术魅力之大。

脸谱是一种特殊的符号文化，其表现手法同样是写意化的，而且如果类比于绘画，它应该属于大写意这个范畴。因为现实生活中的人，不论美丑，没有这般长相的。但人们能接受它，而且，将脸谱置于中国戏曲中，表演者和欣赏者一点也不觉得别扭，这一方面有约定俗成的因素，但更重要的是脸谱艺术符合中国民族戏剧的写意性要求。所

以置身其中，非但不惊不怪，而且顺时顺意。

脸谱有基本的谱式，如十字门，三块瓦，也有特殊的谱式，其变化之多，内容之丰富，都不是三言两语可以讲明白的。最简单地讲，就是它的表意性。比如哭脸、笑脸，就表示那人物的性格与命运。张飞，焦赞，属于喜剧人物，项羽则是个悲剧人物。张飞是笑脸，虽然他的结局也很不妙，但那是不入戏的——不在舞台上正面表现。项羽是个悲剧人物，《霸王别姬》名扬天下，一副哭脸，同样世人皆知。姜维头上有个太极图，表示他是诸葛亮的入室弟子，孔明先生知阴阳明八卦，他的弟子自然也是人才难得，画个太极图，表示他是孔明先生的亲传。孟良头上有个红葫芦，因为相传他善用葫芦放火，而且动辄就要放火，动辄就要烧山，虽然在穆柯寨放火时没有烧着穆桂英反而烧了自己，也不管它。杨七郎头上画着一笔虎，不但代表他的星相，而且表示了他的勇武精神。典韦善使双戟，脸谱上有个戟形。钟馗善于捉鬼，最爱夜间出巡，脸谱上有个蝙形。包青天不但是阳间的清官，而且还要管阴间的不平事，他的脸谱上有个月牙。李七因为打架破了相，所以他的脸形歪向了一边。

不但讲形，而且讲色。大体黑表威猛，也表刚毅；红表忠勇，也表赤诚；蓝表暴烈，也表妖异；黄表骠悍，也表神灵。惟一张大白脸，最是令人不堪，不是卖国贼子，就是豪门权奸。最可叹的乃是一代雄杰曹操，本来被鲁迅先生称为“至少是一个英雄”的，在戏剧舞台上，却被画成一个大大的白脸。

脸谱又有流派之分，可见它虽有定型，又有变化。脸谱本来是戏剧不断发展的产物，它的写意性格也在这变化中达到炉火纯青。

6. 唱腔——板式化

中国民族戏剧种类繁多，其板式变化也多。以京剧而言，有西皮、二黄两类基础唱腔。但不论哪种唱腔，都有固定的板式。板式既表示唱腔的声律，又是唱腔的规范。戏剧中的大忌，叫作“荒腔走板不搭调”。一般演员犯了这样的毛病，就有丢掉饭碗之虞。如果观众连这毛病都肯原谅，那么，这演员一定是有特别的本领和特别好的人缘的了。

板式化也是写意化的表现形式，比如现实中的哭诉，1000个人可能有1000种样式，有的要号啕，有的要饮泣，有的要连哭带讲，有的则断断续续哽咽不成

言。但在戏剧舞台上，不管你什么样的哭诉，一进唱腔，便为板式所限，你只能在这固有的板式里表现自己。同时，这种表现，不管他是激烈的，还是慢缓的，是哭中带怒的，还是一味悲悲切切的，都只能有板有眼合板合眼才行。于是“实境”成为“意境”，自有它一套美的表达方式。

但要重复说明的是，板固然是“死”的，腔却是活的。一种板式中，可以包含无穷无尽的腔调。同是原板，马派一个腔儿，谭派一个腔儿，奚派一个腔儿，杨派再一个腔儿，高派还是一个腔儿；腔有千变万化，而且永无止境。老的戏迷听戏有时就为一个“腔儿”而去，听罢即走，此情此景真如王子猷访戴一般。由此可知中国民族戏剧的唱腔之绝妙，几近不可言传。

综上所述，从角色的行当化，到表演的程式化，再到演员的流派化，这是表演本身的三个写意性保证；从服饰的舞美化，到脸谱的符号化，再到唱腔的板式化，这是辅助表演的三个写意性保证。这6个保证构成了中国民族戏剧写意性风格的总定位。在这个定位下，也就代表和反映了中国戏剧表演的艺术精神。

中国民族戏剧风格是写意的，西方戏剧则是写实的。这不但有它的戏剧本身的原因，还有深刻的社会文化原因。中国民族艺术，具有一种历史悠久的游艺精神。在中国传统文化那里，戏绝对是戏，对于戏剧的要求，固然有“善”和“美”两个标准，但戏剧不能代替儒学经典的教育作用。所谓“虚动干戈方为戲，又加一点便成文”。这种游艺精神，使得中国戏剧的社会写实性不强，理性精神也不强，它不擅长对现实生活作出反映，它宁可寓教于乐，通过古人的口，委婉地表达自己的心愿。中国民族戏剧中虽有激烈之言，但总体风格属于游艺性的，而且带有很浓郁的士大夫气和书卷气。这一切都使它不追求写实性，也难于追求写实性，所以像屈原大夫和鲁迅先生这样的人物就难于入戏的。有戏剧家说得好，屈原难于归行，鲁迅难于入戏。

西方戏剧则有悠久的写实传统，自古希腊时代的三大悲剧家开始，就有强烈的理性精神，又有强烈的写实欲望。即使反映的是神的生活，影射的却是现实表现。这种风范，到文艺复兴之后，又得到充分的发展。戏剧不离生活，戏剧表现生活，戏剧表演要合于生活，而且最好是把生活理想化和悲剧化，从而反映出伟大的人格精神和理性精神，这

是文艺复兴以后西方戏剧的主流。因此,它在表演上,不但追求艺术的真实,尤其追求生活的真实。

话剧自然是最能体现这种风格的。道具要逼真,房子就是房子,绝不许用几根竹竿几块彩布来代替。沙发就是沙发,铁床就是铁床,也不许运用两把椅子随意表现。能用道具的就用道具,不能用道具,就用布景。布景也要逼真,最好以假乱真。不仅实物,就是音响,也同样有这样的要求。虽然用来表示电闪雷鸣的不过是一张旧铁板,而表示马蹄声的也不过是几根小木棍,但那效果都是非常之好,以至未到过后台的人们,要奇怪究竟使用什么物件发出这般相像的音响。化妆犹要贴近生活,老人的胡子是粘在嘴巴上的,让人一看便好似自己生出来一般,绝不像京剧的髯口那样,只用一根铁丝,挂在耳朵上。化妆的生活化要求,不止胡子一端而已,但只此一端可以知道,西方戏剧的写实性要求是怎么一种规范。还有服装,写意性全然不要,现实生活中什么样子,就是什么样子。贵夫人穿的服饰,一定高贵华美,而讨饭者的衣服一定破破烂烂,虽然它本身可能干净得很,但给观众的感觉简直不但破烂不堪,而且还要气味难闻。话剧也表现历史人物,但那服饰一定讲究。讲究不是表现名贵,而是真实地表现历史。话剧舞台上的曹孟德,即使他还是一个"坏人",但一定不会画成那么一个大白脸,而话剧舞台上的项羽,也一定不会是那么一副不哭而哭的怪样。

话剧的表演,自然也有夸张,但那是为了使观众看得更清楚,或者说为了更典型地再现生活。虽然话剧语言,是高度艺术化了的,但它同样与现实生活十分贴近,台上人物的表演,就和自己的朋友、故人或邻居一般无二。一些经典话剧,尽管它们是用诗的语言写成的,但在表演上,依然强调其写实性风格。比如《哈姆雷特》中的独白,多么富于诗情画意,然而,那是要充满激情去表现的。虽然周信芳先生的《四进士》也有这激情的表演,然而这二者大不相同。《哈姆雷特》的表现,无疑更贴近现实,观众听来,就如同人的亲身经历的方好。而周信芳先生的道白,却是音乐化的,他需要锣鼓的伴奏,而且要上口上韵。用京剧上口上韵的方式不能表现话剧中的《哈姆雷特》,至少不能原汁原味地表现出莎翁所写的那每一行诗句的意韵与精神。

西方戏剧的写实性,不仅表现在话剧表演上,歌剧舞剧,虽

然是更富于艺术专门化的戏剧形式，然而它的表演追求，依然是写实性的。它们的道具依然讲究真实，他们的演唱一样强调真情的流露，他们的舞蹈一样要表现出内心的感受。而这一切都具有很强的写实性倾向。可以这么说，即使在中国人看来最适宜写意的戏剧形式，在西方人那里也要向生活靠拢，而在西方人看来最符合写实表现的剧目，在中国民族戏剧这里也要让它符合写意性风格。

西方戏剧在20世纪发生大变化，一些探索性很强的现代或后现代戏剧改变了旧有的表演方式。但从总体上看，其写实传统依然未变。比如西方荒诞性戏剧，它的剧情固然走向荒诞，甚至表演也走向荒诞，但它们反映出来的艺术精神，依然是写实性的——西方现代戏剧的荒诞正好反映了西方现实生活中的荒诞，只不过他们不再满足于真实地表现现实，他们还要更深刻地表现那些荒诞的心态和社会精神，而这些荒诞的心态和社会精神又何尝不是一种现实的反映？

三、表演体系比较：梅氏体系与斯氏体系、布氏体系

三个体系的说法，是戏剧家黄佐临先生提出来的，因为他提得好，现在差不多已成为凡谈论表演体系便会提及的公例。

也有不同意见，主要是怀疑“梅氏体系”的提法是否合适？因为斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特都是创造各自体系的惟一代表人物，梅氏体系代表的却是京剧乃至整个近、现代中国民族戏剧。其实这不是主要问题。梅氏体系虽不是梅兰芳一个人的创造，但梅兰芳先生无疑是最好的代表人物，他有这个资格，观众也承认他这个资格。可以说，在所有中国近、现代戏剧表演艺术家中，惟有梅兰芳最堪担当此任。倒是西方的戏剧流派，斯、布二位代表的只是其中的两派，对他们的前人，例如浪漫主义戏剧艺术，他们缺少代表资格，对其后人，例如现代主义众多的戏剧流派，他们也缺少代表资格，但他们地位很高，影响很大，也是事实。以他们作为某种代表，和中国民族戏剧的代表“梅氏体系”作个比较，确实很有意思。

最简捷地说，斯氏表演体系主张“一重意识”，即演员与角色合二为一，演谁就是谁。术语叫作自我孤独，又叫第四堵墙。自我孤独即不考虑观众的反映，只管往戏里钻。第四堵墙，是一面无形的墙，舞台只在左、右、后三个方向有墙，前面没有墙，没

墙却在演员心理上设一道“无形的墙”，无非是集中心思，去表现人物。斯氏表演体系，影响极大，对中国“五四”时代的话剧、电影演员影响更大。如赵丹、石挥的表演，都应该归入这个体系。对于京剧也曾产生影响，周信芳先生的某些戏剧改革，不能说和这个体系无关。

布氏表演体系主要是“双重意识”，即不能全然入戏，而是一面表演自己的角色，一面又要与这个角色适当拉开距离，以便理性地去把握他。这个叫作“间离效果”，有距离，才便于认识；有距离，又不脱离人物；虽然不必表演得那么“真”，却可能表现得更其“好”。我在某个地方曾经说过，改革开放初期，老舍先生的《四世同堂》被改编成电视剧，收视率极高，其中演汉奸夫妇冠小禾和大赤包的演员，尤受青睐。演大赤包的人艺演员李婉芬，上街碰到看过这戏的孩子，孩子们就亲切地称呼她“大赤包奶奶”。大赤包本是坏蛋，李婉芬却是艺术家，孩子们可以将她们二位合在一起，又能从性质上将她们区别开来，可见布氏体系确实很适合现代中国人的欣赏口味。

斯氏表演体系是“一重意识”，布氏表演体系是“二重意识”，梅氏表演体系则是“三重意识”。一方面他主张深入人物，弄通人物，明白戏理。另一方面又要与人物保持距离，明白自己是在演戏，而不是钻进戏里不能出来。梅兰芳先生有一副对联，叫作“演谁像谁，谁演谁，谁就像谁；似我非我，我看我，我亦非我。”演谁像谁，妙在一个“像”，像不等于“是”。斯氏表演体系，就是“演谁是谁”了，这不合中国民族戏剧的本性。“似我非我”，妙在其“似”，相似而已，虽然相似，却又“我亦非我”。可见，还是要入戏。入而不入，实则入也；不入而入，讲的即是写意性风格。

不但如此，中国民族戏剧，还有第三重表演意识，即演员与观众的直接交流。他要向观众表示，这不仅是一般的戏，而且是“我”演的戏。从观众那一面看，也绝对可以把演员与角色分开。大凡名演员一出场，一亮相，甚至没有亮相，甫一走出侧幕乃至只是出场前的痰嗽一声，便掌声四起。这掌声显然是给演员的，不是给角色的。因为他还没有唱呢！观众给演员以鼓励，演员接受这鼓励，于是相互默契，把戏唱得更好。

现代西方人所讲“接受美学”，殊不知，中国民族戏剧正

是典型的接受美学。只不过中国人对理论的兴趣不高,他们以自己的行为方式表示自己的艺术兴趣。中国民族戏剧,观众参与其间。现代歌曲的制作,最讲究进录音棚录制,而最好的戏剧,不能没有观众的掌声和喝彩声。否则,它就不能表达中国民族戏剧的完整性。

梅氏表演体系的三重意识,形成一种特殊的三角关系。即演员对着角色,又对着观众,观众对着演员,又对着角色。角色既被演员所创作,还要被观众所接受。所以优秀的戏剧表演,固然有善恶是非。比如看《审潘洪》,就痛恨潘洪,佩服寇准,同情杨家将。看《秦香莲》,就反对陈士美,支持秦香莲,为包老太爷刀铡陈士美喝彩。看《打渔杀家》,就鄙视丁府上的教师爷,喜欢和同情肖恩父女。看《空城计》,就高兴诸葛亮,嘲笑司马懿。

但这只是一个方面,这叫做听书看戏,匡正人心。还有另一方面,就是把演员和角色分开,谁唱得好就给谁喝彩,就给谁鼓掌。既为寇准喝彩,也为潘洪喝彩;既为关云长喝彩,也为曹孟德喝彩;既为张翼德喝彩,也为吕布喝彩;既为黄天霸喝彩,也为窦尔墩喝彩;既为宋江喝彩,也为阎婆惜喝彩;既为雪艳喝彩,也为汤勤喝彩。要说潘洪是个陷害忠良的坏蛋,教师爷是个仗势欺人又没什么本事的地痞,吕布是个三姓家奴,台上的曹操是个大白脸,汤勤是个恩将仇报卖主求荣的小人,这等人都是人类的渣滓,有什么值得喝彩,那就错了,因为演员演得好,真把这些不耻于人类的形象活生生演出来了,你不喝彩,又待怎的?

梅氏表演体系,未止于此一端,但只此一端,可以明白,中国民族戏剧的表演与欣赏风格,确实与西方戏剧有很大的差异。

四、演艺结构比较:演员中心制与编、导、演合作制

西方戏剧,编、导、演并重,属于三位一体式的编、导、演合作制。又有人说西方演艺体制属于导演中心制的,也有道理,但那更多地表现在电影艺术领域,但也不全然如是,西方电影,也讲明星制,可见,即使是电影这样的比较现代的艺术形式,其编、导、演、摄等各个方面都有其不可或缺性,而且电影是最典型的产业化艺术形式。既是产业化艺术,其系统性要求自然更重于其他艺术门类。

编、导、演合作,既要相互依赖,又要展示各自的特长。编剧的重要性,西方戏剧超过中国民

族戏剧。中国民族戏，更重视演出。元杂剧，明清传奇时代，剧本的文学性也很高，但京剧和其他地方戏剧，剧本的文学性要求就不那么高了，或者说是高低皆有，参差不齐。戏文的词句不雅，也司空见惯，很多水词，亦在所难免。有些为着凑韵，弄出一些非驴非马的词句，如“马能行”、“地溜平”之类。虽然那意思也是可懂的，文学二字，却休再谈起。西方戏剧，对剧本的要求很高，所有传世剧目，都有一个好剧本。这些剧本可以作为演出的底本，又可以作为独立的文学读本。像古希腊之三大悲剧家一大喜剧家，以及文艺复兴以来的经典剧作家，他们的作品，没有一个不是可以作为案头文学的，而且像莎士比亚那样的剧本，完全可以做到百读不厌。

重剧本，也重视导演，或者说更重视导演，导演相当于西方乐队的指挥，又好似全军的统帅。统帅未必上阵杀敌，如同蜀国丞相诸葛亮，羽扇纶巾，坐四轮车，摇鹅毛扇，这样的装束，上阵杀敌怕不适宜，但指挥千军万马，却能进退自如。导演不见得演戏，但能把戏指挥好。上阵杀敌固然需要关、张、赵、马、黄，坐阵的还是诸葛先生。好的导演，在于能对剧本给予创造性发挥，又指挥演员将戏发挥得淋漓尽致，还善于调动所有戏剧因素和戏剧手段。这样的导演，便是大师级人物。

中国民族戏剧，没有导演一说。没有导演，只有主演。主演决定一切，故称演员中心制。但演员中心制，不是所有的演员都是中心，那就乱了。而是只有主演，尤其是那些特别有名望，有艺德，能独立挑班唱戏的演员，才是中心。所谓演员中心制中的演员，就是指这样的演员说的。

西方戏剧并非不重视演员，相反，他们对演员同样有极高的要求。而且，不论多么好的剧本，多么伟大的导演，没有相应的演员相配合，这戏就是空的，没有同样了不得的演员把剧本和导演的创意表演出来，这戏还是空的。西方戏剧对于编、导、演同样重视，虽然在不同的时代，不同的剧目，不同的流派，和不同的演出团体而各有所侧重，但以其客观发展态势看，三者的重要性，确实不相上下，而且惟有三者的相互配合才能取得更大的共同性效应。从这个角度看，虽然西方戏剧属于专艺性艺术，但其编、导、演方式却是综艺性的。

中国民族戏剧，中心是名演，不是一般的名演，而是一个剧团的第一名演。这第一名演也

就是这个团的领导者、组织者和财务管理者。所以旧时代的戏班，人们管这样的主演，不称先生，不称团长，而称其为老板。例如称梅兰芳先生为梅老板，称马连良先生为马老板，称谭富英先生为谭老板。

主演这般重要，所有的其他演员都要围绕主角服务，俗称伺候“角儿”。配演如此，文武场面更是如此。所以，一个剧团，演员虽多，但坐第一把交椅的琴师只为主演服务，除去正式演出外，还要天天为其吊嗓，与其研究唱腔。主演与琴师的关系，如同人的左右手一样，是一时也离不开的。有的主演，例如裘盛戎先生常和名琴师汪本贞先生闹些分歧，但分歧只管分歧，分歧过后还得重归于好。

按西方的标准，所有演员都该听导演指挥，都为这“戏”服务。中国戏剧则不然，没有导演，主演就相当于导演，但他本人又是台上最重要的角色，所以为“角儿”服务，事实上也就近似于为戏服务。因此，按中国的传统欣赏习惯，观众看戏，常常是为着“角儿”而来。角儿的戏好，下手差些，可以原谅。如果“角儿”演得差劲，再好的配演，也将失去票房价值。

不但配演和文武场面要全心全意为角儿的成功做出贡献，而且连剧本都必须服从主演的要求。这就出现了中国传统戏剧特有的为某某老板写戏的现象，而且管这现象叫作量体裁衣。因为每个大主演的自身条件不同，流派不同，不是任什么戏都适合他的，所以专门为他订作的戏，他演起来，不但更能得心应手，而且能充分展示他的艺术才华。一些有文化有能力的演员，也亲自动手，自己为自己写戏，其中成功的范例也不算少。为主演写戏，写流派戏，梅、尚、程、荀，各得其所。如梅派的《宇宙锋》、《霸王别姬》、《天女散花》、《贵妃醉酒》，别的流派若演，绝不能取得梅兰芳先生的效果。《锁麟囊》则是翁偶虹先生专为程砚秋先生所作，此戏一直到今天，依然盛演不衰。《野猪林》是李少春先生的拿手戏，也是他自己主创的剧目，少春先生的功夫，在这戏中得以最大限度的发挥。

中国传统艺术的演员中心制，好处在于能充分调动演员的积极性和创造性，于是在中国传统戏剧中，便产生了流派。流派不但造就演员，而且造就剧团，人以戏传，戏以派传，派以人传，三位一体，相互促进，形成中国民族戏剧特有的发展局面。

西方戏剧，没有流派，但有学派。流派决定于演员，学派决定于戏剧创作的价值取向。

西方戏剧，不但分学派，尤其分主义，如浪漫主义、现实主义、现代主义、后现代主义。现代主义学派中，又有表现派、体验派、荒诞派种种。各个学派都有自己的代表作，又都有自己的独特的理论追求和艺术阐释，有自己独立风格和表演特点。西方戏剧虽没有流派，但胜似流派。其特点，是中国戏剧的流派只在戏内，西方戏剧的学派则在戏外，以派分戏，有派必有戏，甚至有派才有戏。其场面似乎更其丰富多彩，而且各成体系。西方戏剧的这个特点，首先是和他们关注社会生活有关。至少自文艺复兴运动以来，西方戏剧对社会生活的关注，已成为其戏剧的一个基本特点。关注生活，表现生活，反映生活。既有肯定，也有否定；既有歌颂，也有讽刺，还有批判。所以，西方戏剧往往形成轰轰烈烈的局面，其不走写意性艺术之路，而坚定地走写实性道路也与其有关。

其次，西方戏剧与各种思想理论和社会思潮如哲学、社会学、美学、文学、心理学，以及浪漫主义、现实主义、存在主义、表现主义等思想学派关系密切，而且它们往往成为这些理论和思潮在艺术领域的直接表达式。因此，西方戏剧有很强的理论性。中国戏剧，虽有很深的艺术功底，但主要是一门自在性综合性艺术。与理论界、文学界有些关系，关系不多。所以，西方戏剧的高潮，往往要发宣言，作演讲，立学派，写文章，弄得热火朝天。中国戏剧从来不是这样的路子，它只是一味地表演下去。观众多则多演，观众少就少演，观众太少就回戏。中国古来的民族戏剧艺术家们，没有一个像雨果那样要发表戏剧宣言的，也没有一个像布莱希特那样要建立自己的主义的。

再次，西方戏剧家社会地位很高，虽然在莫里哀时代还不是这样，其明证，就是他贵族出身的父亲不同意他演戏，即不同意他堕落成戏子。但在启蒙运动之后，情况发生变化。西方艺术家的地位日益提高，而且绝不比总统、总理或者百万富翁、亿万富翁的地位低下。西方人文主义传统，原本主张人人生而平等。人人生而平等，就包括艺术家能和其他任何人站在平等的社会地位上。这样的文化环境，使得西方戏剧艺术不再是下层艺术，而成为人类文明的最重要的组成部分。其编、导、演人员发表各种

见解,包括艺术见解和非艺术见解,不但理直气壮,而且理所当然。中国传统艺人的社会地位低下,达官贵人或者富人看戏,就叫“捧场”、“捧角儿”。他来看戏,算是给你面子。这种遗风,直到今天还没有完全消除,动辄便搞领导接见演员。接见二字,就不得体,至少应改成慰劳和表达谢意敬意才对。

可喜的是,自五四新文化运动之后,中国戏剧终于出现新的历史局面,而演艺者的人格与劳动,也日益得到社会的尊重和承认。

五、价值取向比较:悲剧与苦情戏

西方悲剧,不仅历史悠久,而且影响巨大。悲剧既是一种特定类型剧目的概称,又是一个相对的艺术范畴。但悲剧不能独存,有喜剧,才有悲剧,有悲剧有喜剧,自然也应有正剧和悲喜剧。

西方悲、喜剧都有极为古老的历史。古希腊时代,西方戏剧已然发达,故可以称为西方戏剧的第一个高潮,也可以称为人类戏剧的第一高峰期。古希腊戏剧,先有悲剧,后有喜剧。古希腊戏剧家,以三大悲剧作家最为有名,他们是:埃斯库罗斯,他流传至今的剧作主要有《乞援人》、《波斯人》、《普罗米修斯》和总称俄瑞斯忒斯的三部曲;索福克勒斯,他一生写过130多出悲剧和单人剧,现存《安提戈尼》、《俄狄浦斯王》、《特刺喀斯少女》和《俄狄浦斯在科罗洛斯》等7个剧本;欧里庇得斯,他一生作品也很多,流传至今的也有18部剧作,包括《美狄亚》、《赫刺克勒斯的儿女》、《伊翁》、《海伦》、《请愿的妇女》等。这三位悲剧家在西方声誉极高,影响极大。在他们之后又有一位大喜剧家阿里斯托芬。至此,悲、喜剧形式,在古希腊时代,已全然成熟。

西方戏剧既有悠久的悲剧传统,文艺复兴时代之后,这个传统得到全面提升和发展,从而产生出空前的戏剧繁荣,同时也出现了一批悲剧、喜剧和悲喜剧全才的戏剧大师,但从整体看,还是悲剧创作居于主流地位。大师级喜剧作家也有,如享盛名于世界的莫里哀、博马舍,但悲剧作家更多,如高乃依、拉辛、席勒、易卜生等。最伟大的剧作家莎士比亚,则悲喜全能,他的四大悲剧尤其影响至深,是人类文明中一份不可多得的宝贵财富。

悲剧不但是西方戏剧艺术中的冠冕之作,而且它的意义不

亚于戏剧本身。西方思想家、美学家和文学家都是悲剧的研究者、发现者和宣传者。悲剧的精神价值，已超越戏剧而存在。比如人们分析小说的情态类型和价值，也常使用“悲剧”、“喜剧”这样的定语。比如《安娜•卡列尼娜》就是一个大悲剧，中国的《红楼梦》也是一个大悲剧，法国的《红与黑》还是一个大悲剧。

西方悲剧常与崇高为伍，惟悲剧可以体现崇高，惟崇高可以配合悲剧。西方人崇尚崇高，前面已经提及，表现在戏剧领域，则崇高与悲剧是不可分的。中国民族戏剧对崇高这个范畴重视不多，所以悲剧形式也不典型。西方人推崇崇高，其悲剧地位同样崇高，正是题中应有之义。

西方人推崇悲剧有它的历史原因，也有它的深层文化原因。讲历史原因，因为西方文明史变异大，历史发展曲线处于大起大落状态，大的动荡，容易产生悲剧人物，也容易出现崇高性格。讲深层次的文化原因，因为西方文明在相当意义上讲，属于基督教文明，根据基督教信仰，基督耶稣是为着拯救人类而被钉上十字架的，这个至关重要的宗教精神便蕴含了浓重的悲剧含义。

西方悲剧，不仅是个戏剧形式而已，而且悲剧的理论也多，定义也多。对于中国人最有影响的定义无过于黑格尔和马克思的定义，以及鲁迅先生用中国人易懂易解的方式给悲剧下的一个定义。

按黑格尔的说法，悲剧固然与死亡相联，但是，好人杀死坏人，不能算悲剧。例如《穆桂英大破天门阵》，这个戏就不算悲剧，虽然穆小姐马快刀急，斩杀敌兵首级如削瓜切菜一般，人们只觉快意，并无悲意。坏人杀坏人也不算悲剧，这只不过是内讧。好比《蒋干盗书》，结果是曹操错杀了蔡瑁张允，虽然蔡、张两位死得很冤，但在观众那里，并不产生任何同情感。甚至坏人杀死好人，也不是悲剧，顶多只能称为复仇剧，如《审头刺汤》，汤勤害死莫怀古，莫怀古是个大好人，还曾救过汤勤的性命。但这情节，主要不是令人生悲，而是令人生恨，于是“审头”方罢，“刺汤”开始，雪艳为丈夫报仇雪恨，坏人该死，人心大快。唯有好人杀死好人才是悲剧，如《奥赛罗》、《罗密欧与朱丽叶》，《熙德》，《红楼梦》。好人杀死好人，是因为两种好人的道德观念不一样，要说史太君不爱贾宝玉和林黛玉，那是天大的冤枉；

要说王夫人对贾宝玉的幸福漠不关心，更是冤枉。就是贾政又何尝不是爱子情深。然而，双方的价值观念是不一样的，他们对男女之情的理解更不一样。于是发生冲突，于是产生悲剧，于是落一个“白茫茫大地真干净”。悲剧的意义在于，“把有价值的东西毁灭给人们看，”因为毁灭了人世间最有价值的东西，他的悲剧意义才得以最大限度地升华，而作为为着这价值惨死的剧中人物，才以悲惨的结局完成了其崇高的人格使命。

中国传统戏剧中，没有悲、喜剧这样的名词，也没有这样划分方法。传统中国人的习惯，不是把剧目分作悲剧、喜剧，而是根据其表演特色，划分为文戏、武戏、唱工戏、做工戏；或者根据其情节，划分为玩笑戏、苦戏；也有根据其题材的时代性，划分为新戏、老戏的，但这已经是后来的事情了。

中国古来没有悲剧这样的名词，并非没有悲剧创作，只不过中国式悲剧与西方悲剧有很大的不同。相对于西方悲剧而言，中国式悲剧，似更应该称为苦情戏，因为中国式悲剧更注重其戏剧性，更突出其过程性，而且也与崇高之类的审美范畴无缘。它更注重惩恶扬善，更喜欢在戏的最末来一个喜剧式的大团圆。

首先是注重戏剧性。中国戏剧本来就有游艺性品格，喜剧诚然如是，悲剧也不例外。所谓戏剧性，一是强调剧情的故事性，力求故事完整。既要完整，就很难中道突变，嘎然而止，如《哈姆雷特》那样的死一个干干净净。这不是说《哈姆雷特》的故事就不完整，而是说，西方悲剧中最紧要的是截取故事素材中无可调和的那一部分，然后将其典型化。矛盾已无法调解，剪裁上还要令其更为典型。所以西方悲剧，总是充满了冲突，而且不是一般的冲突，是冲突中的冲突。其人物自然也就处在风口浪尖上，这才符合典型环境中的典型人物这样一个原则。中国式悲剧强调故事性，往往从头讲起，来龙去脉，一清二楚，讲来讲去，讲成了大团圆。二是强调娱乐性。戏剧的娱乐性质，在中国传统戏剧文化中最有代表性，仅从欣赏方式看，看戏的人很少专心于戏台的，他们常常把散心、请客、谈事、庆贺、会友，甚至摆谱统统归在一堆儿。坐在台下，一边玩笑，一边欣赏。开场戏惯例是不好好看的，甚至根本不看，要等到开戏一二个小时才到场，专门为着看“角儿”，或者“捧

角儿”。这样的欣赏方式，与西方人的欣赏戏剧特别是欣赏悲剧的态度可谓天上地下。西方人看戏，开幕后即不能入场，如果迟到了就须等到中间休息方能入场。看戏固然是娱乐，但是也是一件严肃的事情，不聚精会神，便是对演艺人员的不尊重，也反映了欣赏者的不文明。看戏就要入戏，入戏才能真正领悟戏剧的精神。中国传统方式，看戏是在游乐，虽然看到精彩处，也很投入，看到伤心处，也不免落泪。但事后难免有“听说书落眼泪——替古人担忧”之讥。因为看戏只是看戏，所以无论从创作者还是从表演者，乃至从欣赏者看，悲剧——中国式悲剧都与崇高无涉。

其次是重视过程。过程即戏的发展过程，发展过程也就是故事性，但不是一般的故事性，而是构成中国式悲剧——苦情戏的特殊发展过程。

为着完成这个过程，中国传统戏剧，特别注重铺垫与反衬。铺垫为了增强故事的感染力，反衬是为了两相比照，使原本惨烈的情节更能打动人心。但铺垫不是平铺直叙。比如《秦香莲》这出戏，前提就是秦香莲的丈夫陈士美进京赶考，中了状元，做了驸马，而他的妻子在家含辛茹苦，孝敬公婆，养育子女。结果因为连遭荒年，公婆饥饿而死。于是秦香莲带着儿女进京寻找自己的丈夫。这情节已经很是令人同情，但剧作家还要反复铺垫，秦香莲去找自己的丈夫，怕自己穿着褴褛，不肯明说，只说乡里人求见，门官一报，不见。没办法，说了真话，门官再报，还是不见。于是赢得门官的同情，开始闯宫。闯宫见夫，丈夫不认自己和孩子；于是哭诉；哭诉不成，又被轰出宫门。如此三番两次，使观众对秦香莲不能不同情，对陈士美不能不气愤。然而，还不够。作者还要安排秦香莲见王老丞相，并在陈士美做寿之机，扮成卖唱女，弹琵琶，诉苦情。这一次，陈士美不但不认，还将他们母子轰出京城，轰出京城犹不解气，还派家将韩淇追杀她们母子。铺垫至此，真可谓“杀人可恕，情理难容”了。于是为后来的包青天刀铡陈士美提供了充足的道德依据。

讲铺垫，更讲反衬。以陈士美的贪心反衬秦香莲的可敬可爱；以王魁的负义，反衬焦桂英的大仁大义；以贪官的暴虐反衬窦娥的无辜；以唐明皇的无情无义，反衬杨贵妃的一片痴情。

中国式悲剧的这些特点，促成了作为“苦情戏”的生发过程。不仅如此，中国苦情戏，就是

要通过这些曲折的情节，把故事的是非讲出来，把主人公的满腹委屈讲出来，把他们含辛茹苦的经历讲出来。从而，也把他们一片贞烈的道德人格讲出来。

讲过程，更注重细节，一些细致的情节，可谓千锤百炼，具有经久不衰的感人魅力。《琵琶记》中有一位张大公，至仁至义。赵五娘既要进京，他身为长辈，细细叮咛，周信芳先生演出此剧，最能催人泪下。那唱词也写得好：

叫一声五娘且慢行，
老汉言来你且听。
你今身背公婆影，
你鞋弓袜小路难行。
未曾黄昏早住店，
出行还须待天明。
登山涉水心要稳，
借舟摆渡莫争行。
沟渠之水不洁净，
且向人家讨茶羹。
逢人只说三句话，
未可全抛一片心。
五娘此番把京进，
见了伯喈诉苦情。
倘若伯喈不相认，
你手抚琵琶把理评。
你莫说公婆已丧命，
你莫说亲手剪乌云，
你莫说街坊邻居来帮衬，
你莫说兜土筑新坟。
但愿你此去多安顺，
盼你早早转回程。

真可谓千叮咛万嘱咐，拳拳眷眷，情情切切，加上周信芳先生的精彩表演，闻之不能不动情，观之不能不酸目。

再次，中国式悲剧的另一大特点，是它喜欢、企盼而且追求大团圆；因为它追求大团圆，就更与崇高无缘了。又为它追求大团圆，它才更适宜被称为苦情戏。其情虽苦，最终还是善有善报，恶有恶报，恶人得惩，好人团聚，从此和和美美，过好日子；从而读者得意，观者欢心，上下相通，不免会心一笑。

中国式悲剧的特色在这里；

中国式悲剧的悲剧也在这里。

中西戏剧的差异，不仅如上五个方面而已。此外，还有演员培养方式的不同，演出场合的不同，欣赏习惯与习俗的不同，演艺间的人际关系的不同等等。但从历史的走向看，这些差异正在缩小甚至消失，但新的差异却又在发生和发展，毕竟中西两种文化各有自己的特性，母体性质有别，小儿女自然会具有不同的遗传基因。

[General Information]
书名=中国艺术史导读
作者=史仲文著
页数=241
出版社=北京市：中国社会出版社
出版日期=2005.05
SS号=11528678
DX号=000005623308